

EMILIO VILLA

La scrittura della Sibilla



[dia•foria

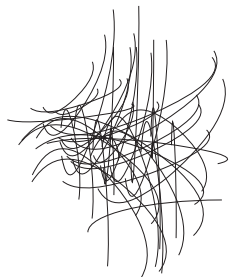
%

Breve **antologia poetica**,
con due *Sibyllae* inedite

Critica

- / Carlo Alberto Sitta
- / Aldo Tagliaferri
- / Ugo Fracassa
- / Cecilia Bello Minciacchi
- / Enzo Campi
- / Giorgio Barbaglia

per l'antologia dei testi di Emilio Villa
© Francesco Villa © Stefania Villa



| apothēkē 7 | a cura di danielle poletti



EMILIO VILLA

La scrittura della Sibilla

CITÉ - TAROT

si tait t'arrôt t'a rôt

Babilu Balyone

baby lone (vetero juvenilis)
 ecc.
 babyliquens aequibilyque liquide
 + baby look balbiloquens
 balbilucus balbiloquus balbilecus
 scu
 ba bi longl
 babiliquens babilocus promissura
 balbilucus baby locura! pascua
 bescua
 bomby lone babiloquinus
 baby liquens bomby lane %
 boy lone
 bby look

Antologia

- / da "Oramai" (1947)
- / da "E ma dopo" (1950)
- / "Comizio 1953" (1959)
- / da "Diciassette variazioni su temi proposti
per una pura ideologia fonetica" (1955)
- / da "Heurarium" (1961)
- / da "Verboracula" (1981)
- / da "Zodiaco" (2000)

Cosa c'è di nuovo (1944)
da "Oramai"

Di nuovo c'è che hai giovanotti ramazzati via
non si può tenere spalancate più le palpebre
con gli stecchini a punta, vita non ce n'hanno più:

di nuovo c'è gli occhi bianchicci dei maschi
milanesi sui fili del filobus, dei tram, sui pali;
mica sarà triste seguitare a mirarsi negli occhi tristemente!

di nuovo c'è che tra la polpa e l'osso c'è che fa caldo
e che fa freddo a una ragazza che possiede gli occhi
come una campagna arata dalla guerra, fuoriporta;

di nuovo c'è che poche piante vanno avanti a venir su;
e mani conciate di ragani e di caligine
accendono le stufe di ghisa, non c'è gas;

c'è che trema la sostanza universale, e il nostro cuore
non per vanto né per forza, ma mi sembra buono e trema
un rumore di vie d'acqua, vie d'acqua e ferrovie:

il vento ha lasciato solchi di pioggia e macchie d'unto
sull'intonaco delle facciate larghe quindici metri,
e solchi, cioè rughe, nella piazza lustra degli anziani;

le finestre sono una semenza tra i finali: e io
che semino fiato e gran buontempo, e tu
che in su e in giù passeggi per le arterie del centro;

e io che faccio stracci paragoni, e tu che porti
la bellezza malinconica e avara dentro l'ombra rossa
d'essere ancora bella, ragazza come una campagna;

e io che so fare complimenti dimenticati, e tu passare;
e tu che pensi che bisogna guardare quello che bisogna,
e io che penso agli animali barbelanti che torneranno

ancora come una volta a pisciare visino all'aria; e tu
fammi una lista musicali di panni da asciugare

all'aria generosa e sventurata della nostra camporella.

Linguistica

da "E ma dopo"

Non c'è più origini. Né. Né si può sapere se.

Se furono le origini e nemmeno.

E nemmeno c'è ragione che nascano

le origini Né più

la fede, idolo di Amorgos!

chi dici origina le origini nel tocco nell'accento

nel sogno mortale del necessario?

No, non c'è più origini. No.

Ma

il transito provocato dalle idee antiche–e degli impulsi.

E qualsivoglia ambiguo che germogli intatto

dalle relazioni

dalle traiettorie

dalle radiazioni

dalle concezioni

luogo senza storie.

Luogo dove tutti.

E dove la coscienza.

E dove il dove.

Per riconoscere l'incommensurabile semenza delle vertigini
adombrate

le giunture schioccate nei legami
la trasparenza delle cartilagini
il cieco sgomento dei fogliami

agricoli nelle forze
esteriori, e l'analisi fonda
incisa nel corpo dall'accento.

No.

Non c'è più. Né origine nei rami. né non origini.

Chi arrestava i sintagmi sazi nel sortilegio della consistenza

usava lo spirito senza rimedio nel momento indecisivo
 come un compasso disadatto, non esperto, così non si poteva
 agire più niente, più, ombra ferita e riferita, proiezione,
 senza essenza, così che speculare sul comune tedio
 un gioco parve, e ogni attimo-fonema
 ancora oggi giorno sfiora guerra e tempo consumato, e il peso
 corrompe dell'ombra dei tramiti dell'essenza.

E codesta sarebbe. Questa la fine concepibile:
 se attraverso l'idea massima del pericolo e dell'indistinto
 si curva l'anima estrema nell'attrito di idrogeno e ozono e i giorni
 acerbi sommano giorni ai giorni quotidiani nell'araldica
 prosodia delle tangenze,
 soffocando ogni flusso di infallibile irrealtà in:
 i verbi
 i neologismi.

Chi le braccia levava saziato di viole nel palpito assortito
 oggi paragona ogni rovina paragona allo spirito
 immune che popola e corruga a segmenti il nembo
 delle testimonianze storiche, delle parabole nel grembo
 confuso delle parrocchie e nelle larghe zone

di caccia e pesca e d'altre energiche mansioni culturali.

E non per questo celebri coscientemente il germe
sepolto, al di là,
e celebri l'etimo corroso dalle iridi fonetiche,
l'etimo immaturo,
l'etimo colto,
l'etimo negli spazi avariati,
nei minimi intervalli,
nelle congiunzioni,
l'etimo della solitudine posseduta,
l'etimo nella sete
e nella sete idonea alle fossili rocce illuminate
dalle forforescenze idumee, idolo di Amorgos!

Comizio Millenovecentocinquantatré (1953)*

sede di od rosa maglia di anice di grappa e di naftalina, e odore
 di fegato di merluzzo e di carogne nel vestibolo delle narici e lungo il torace
 brivido d'incenso, trame fischiate di camole di arredi nella foresta sottogonna del corpuschristi,

uguaglia l'incanto incendiato dei Patti Massimi: oh, albero
 di avvenenza Spelofonica, albero del Precetto, di ladra
 eideia, di fonda chiacchiera, che il sangue in Itaglia non lava
 le soglie e i marciapiedi, ma il chianti su uno straccio di tovaglia nuziale
 appena che libato impiastra di rosso il sale e le freguglie di pane, e il coppino, buon augurio,
 che se la goda a darci dentro! e uno allora, diceva la rava e la fava, e che, eh no, eh no
 eh no, eh no!
 eh sì, sociofugo
 eh, assimilatore

se ghe scapa la caca de sgnapa ghe se scepà la ciapa del bus del cü, del peritoneo! e uno allora
 per Due Coltelli e Tre in fondo al lago inan ellato

ragiona a gran fatica in mezzi ai sassi sybillini
 bindelli della celeste
 e il gomito che scotta quando per i campi scaglia ai dieci
 venti la fionda verso dove non ci si vede più

nei laceri
 tovaglia, con i crampi
 ai dieci nudi
 e innescata è la sera:

ma: albero geodetico, fiuto dello stratetime fedele,
 avvenenza, negli scudi che il nubilio, sù è giù, sparpaglia
 stravagante, a spasso, su e giù, sulle finestre sulle croste sulle tibie sopra i cuoi sopra il lattime
 delle guance nella cagliata e nella coppa a fare opachi stampi
 carezze e lente spire, e dura scorza alle gibigiane:
 spargia la livella del T e B: e domani, ma domani,
 che entra come un temperino nudo, come una carognata, la gemma della paura o dello sfizio,
 un gotto
 di manduria dentro il lago, e ma domani sarà una gran bella giornata! un gemito
 dentro i testicoli, lungo, e nostalgia della sua cenere e ma domani

più nisciuno in questa scura foppa sa più bene se la pietra permansiva
 e immemore in immemore equilibrio starà sopra la pietra,
 o sull'arcata delle spalle i pensamenti a grani con tutta
 quella catabrega di figlioli a precipizio
 dell'uomo che ha mangiato di straforo il pànico vitale, sussidio
 delle comunità, delle fabbricerie, dei sindacati, della tribù ...

e la legge

tarlate da un acume propizievole	e il lume
sforbiciato da molteplici scaramanzie, come l'albero	
ignaro, svelto	nel rameggio
tra il nubilio e il tempaccio nazionale e internazionale, il frullo	
e la chiarezza in equilibrio immemore, una fetta	di buontempo,
fluttuando	e l'ecuméne

dei bulbi pieno e vuoto vidima il potere e il nonpotere dell'Onnipotente	
genuino, alleato al tenero delirio dell'inedia e allo schianto	
furtivo, elegiaco, delle erotiche asce e degli stipiti deperiti a colpi	d'anca,
e sbatti e molla e lasciandare che il cielo	appartiene!

e nelle rocce di tenebre ti si strozzano i lividi precipizi le sideree fumane i rari	
riflessi	per somme linee e i présaghi
tedeum	e l'unghia incarnata delle estasi dentro le cortecce
del gelso	e l'occhio estirpato alla sua roccia, immoto
sugli oziosi scandagli, ebete vendetta	fino a che
la fanfara di carruba intonerà a pelo d'aria, scrocchiando,	l'era nuova,
l'era bicipite, delle diavolerie fonetiche,	i neumi palinsenti
di foro nell'uovo di una syllaba clandestina solitaria esimia tenue caduca urbana generosa	
lunga e carnale come il corpus della separazione e dell'uguaglianza:	e nella cuna
tonda, come dei due orecchi del manzo, del padiglione dell'orecchio tra timpano e martelletto	

rugando, fiorisce il cembalo insonne lanceolato degli espressi di frontiera, e il polverone
 stormendo si avventa fuori orario dei camion, e il senso, a distanza
 delle luci gemelle nelle orecchie, perpetuo, somnesso attimo, e baleno
 dei Novissimi: cioè, una vallata, a canestri, di albe immolate
 dell'amor delle anime, dal suffragio indenne
 delle larve e dei cognomi pellegrini oltremondani barbari nazionali necessari sovietici o giudei
 uno che incomincia così, che finisce così, darà agli incendi
 l'Uccello di apollo e le cosce di santa Creatura, maschia o femmino,

oh, ignaro, oh gelido oh decrescente talamo dei nostri aliti
 a ridosso, scapola a scapola! omelia e smalto e muscolo
 del sortilegio paraclitico, esalando, in virga verbi,
 ti fulmini, o sancta ecclesia, novero ecumenico, informe
 apocalisse vocalizzata e suggellata con labbra inerti, tra le vigne
 ti fulmini: uno stupore idologico, ma maligno, e una rissa
 aspra di cieli incenerisca il satanico peplo, il pascolo e il nubifragio.

* *data di composizione*

Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica

1. Imprestami una battaglia di suggestioni tassative, di zanzare di allegrie di classiche maniere o impetuose, decise, non timide né tenere

e caratteristici contatti con tutto quello che il presentimento accumulato nel futuro accumula di relativamente straordinario e di inconsueta potenza nell'ordine, diciamo così, per paura, per ipotesi, per noia terrestre

calde congetture in più e di grandezza inimmaginabile liberamente misurata nell'orbita delle frenesie come se uno guarda dritto sull'asse dei capofitti: come a dire, press'a poco, strabico, sguercio, o simili, di sbieco, e via

beh, spirami speculazioni apparenti e sperimentate nel chiasmo dei tagli e delle congiunture la piena ragione del distante coniugato con l'ubiquo

cedimi, prego, la fulminea consulenza protestata dal simbolo
temerario cedimi le tue pause solenni
(aumentate, magari!) e cantami sul pallottoliere
 la materia magnifica
 delle parabole senza materia
 delle occhiate senza ragione
 delle vacanze
 delle sbadataggini infernali

cantami i disastri accertabili che s'incontrano di solito
nell'incolume spettrale della intensità lo squarcio
sui fianchi del sudario, velum templi
prex (orphica) pex (perspectiva)

intensifica la dimensione algebrica del lacero le forme
più gentili più scaltre più esaltate più generali del gesto
finalizio, dies irae

e concentra gli ultimi frantumi di umano intelletto
in un cavo inaccessibile di impropri come in un
palmo di mano o in lago di aria ragionata
o musicata aria mentre stridono

sul disco della divinità orizzontale forbice e lesina
coltello punteruolo pece e spago

11. en rims ki se inkaval
com li jets del Destin
second li numbrs da rot astral
ki immen dus animal

eu te dic en son latin
rent el sangr di longobard
comt el cor de bastard
ma el penser di omnadge fin:

O mi durce auta proi
de li forests d'obscur
o surce di tuts li foil
u ti te a mis l'endroi

e u ti regard li entroil

ki es, por favor, ki t'enjoi?
 ki es ki t'ennoi?
 ki es de li stels pur

au tems di l'eklyps permanent
 de jorn e de not, ki es

ki assí t'envoi gygrant li vent
 de a rot? oh, pra long la long voi.
 oh, prec, sis bem pruudent,
 oh, escort, prec, la vois

ternant li secrements
 de la loi talian e de li sents
 di leidogram gypzian ki kalm
 s'esnud en l'auratge di man!

Va donc a man partadger
 a solitud drent li verger:

escort donc unit li animal provenzan
 e espet un cor cristian genial,

o mi durce proi, o natal
de a fol deman, jornad de mat;

eu mir de longtems ni fait
ni desfait el mi pais dinans,
en so projet offis, e eu pans
el son outradge e a desesprans.

in rime che si accavallano
come i gettiti del Destino
secondo i numeri della ruota astrale
cui trascinano i due animali

io ti dico in suono latino,
così simile al sangue lombardo,
e con un cuore di bastardo
ma con pensiero di fine umanità:

o mia dolce alta preda
delle foreste di oscurità
o sorgente di tutte le foglie
dove tu hai posto il tuo recapito

e dove custodisci le viscere labirintiche,
chi è, per favore, che ti diletta?
chi è che ti annoia?
quale delle stelle pure

al tempo delle eclissi permanenti
di giorno e di notte, chi è

che così qui ti manda, facendo girare i venti
della ruota? oh, lungo la lunga via,
oh, ti prego, sii assai previdente!
oh, ascolta, prego, la voce

che eterna i giuramenti
della legge e dei significati
dell'ideogramma tzigano, che calmo
si denuda sulla bufera delle mani!

ora la mano va a frazionare
la solitudine dentro il verziere:

ascolta, dunque, uniti gli animali provenzali

e attendi un cuore cristiano geniale,
 o mia dolce preda, che nasci
 dal folle domani, una giornata da matti;

io guardo da lontano il mio paese
 ancora né fatto né disfatto,
 offeso nel suo avvenire, e io penso
 il suo oltraggio, e la disperazione.

13. [dia]thèmes sur l'air adhaesit anima, vivicafi secundum

nous a confié l'instar du verbum dans un prisme [or]oral
 era un polpo armoniastico, un archetipo deliberato nel tema
 della calcificazione I° les gencives orageuses
 et les lèvres ombrageuses
 in italiano: plessi contorni rabeschi cimose cornici
 profili trefilati moreschi bugnati rosoni ecc. ecc.
 2° les grandes incertitudes appliquées sur l'im-
 minence séduite du sperme-gauche

idest 3° la fin raisonnée des mots-machine-came-
carambole-hypothème à serrure mi-raison

alors pourpar l'émotion raisonnée l'organisme
outre le jour nuit outre la vérité qui tomba
sous l'hégémonie de la perception, et donc

onomatéeillez: a) le chaos (χ)
b) la vélocité négative (-v) c) l'énergie négative,
c.à.d. qui est qui est le quiète le avant le repos (-j)
d) la lumière négative |et| qui n'est ni l'aurore ni
l'obscur ni la soif ni l'éclat ni la plaie ni

subdivisez, pour amuser Einstein, la masse incidentelle
occidentelle
excidentelle
accidentelle

agacez la hiérarchie mécanique [et] déhiscente
des chaos assemblés
comme qui
les turbines et les bielles et les cames

c.à.d. *e l'è bel e l'è bun e l'è gram*
e l'è gram cume un cural
viva la machina del gias artificial

l'éternité commestible/avec qui qui/ avec am
 les chances de l'improbable absolu [-t]
 le thème du tempstems [-t^{-t}] et la cendre

eructée de vertèbres méphitophéliques $\left| \begin{array}{c} t^t \\ h \end{array} \right|$

on arrache les envergures secrètes des espaces
 des futures enventures

parcourir les tunnels ananalyser les èponges urbanistes
 pincer les shrapnells enterrés
 entraîner *sur les bancs du noir du zéro* tous
 les monstres–rameaux du blafard
 explosoisifs trironiques engendrés par l'illustre
 communion des communions des gros sexes anonymes et
 tous les sexes de genre x y z... n... et
 de genregenre -x -y -z... -n et!

oh là là! chaosagète bascogne!

chaosagète bascogne
guascogne

gascoke
euzkon-con
euzkara

ouestgond
vache blonde
quartz de gomme
gouache chome
oeufs de gland
hache de sonde
culdequelconque
bascule oignon
arche de carogne

les scories

de noir oxhydriques chlorhydriques
noirmère noirpère noirfou noirsuie
noirnue noirnoyau noirpluie
noirsoit noirsouffle noirsoul
noirneige noirsuitefuite noirnul

nous sûmes vraiment décider la science-mensonge
rhapsodique, l'eidoloyatrie-convulsive

moi conconnaît les crucruthèmes bifides
 les mythèmémès trifides
 les blasphèmes ffides
 la pantomême infide

et les fourchettes catapulte charrue aéromètre boomerang
 tomahawk CGE, RKO, cetera

les morphèmes vi-vides
 les théorhèmes avides
 les myephèmes midides
 les choeurs épiquedermiques
 du stéatopyge
 du mélampyge
 du yacintopyge
 du leucopyge

pyge pyge pyge sur les épaves rohoeurpyge
 noirnoir des voixons subtilisées
 jusqu'au NUL qui est bien l'outré ou l'autre

il faut donc: tautomatiser l'essentiel du chaos par des seins
 par d'hyperseinsthèmes entrouverts
 par des fonctions perdûment inattendues
 par des mappes aurraurales
 par des axes floraisons
 au fond de la pluie grise de la protosensitivity
 (frappe à l'intérieure antérieure de la matière)

par des axes figurals par des saxes ensemencés
 par des sexes homogénéisés par des astrolabes
 récitales par des doigts par des stygmates
 minérales par des dagues par des excès numerals
 par des dè per des itérations germinales par des plaies

par descendre des scories des épaves d'horizon
 à la puissance n à l'ancienne inquiétude olive
 des expertises pures aux vectors maximums!

dans la ruine dans le gel dans la grande bagarre
 du grand tour entre nacre et ardoise
 réveillons sous les portes blondes les daletths
 multipliés de lithium en hélice, corpus-noise,

par ex-simple

le matin répandait sa fraîcheur gothique
sur les entures, mes amies
fidèles étant toutes attentives, ensevelies

dans le fémur d'Apollon
je ne pouvais pas les exciter par les doigts
ni par les dè vifs

il faut dinciser le code, donc, à *n* (haine)
impulsion très égales
pour saisir les cendres les scories les épaves
du grand cliché négatif corpus noir
des grandes issues roulantes!

inventer attendre échouer

la flèche toujours interrompue
 par la cendres
 par les encidentrails exléctriques
 et scories

magnetiquésiques

tique tyché corpus noir

(rovina, e mai udito anima più profonda di un profondo
popolo mentre va in rovina)

la guêpe zigzagante effrayant corpus noir

englouti pourpar la merveille

le solsoleil-perdrix dans-dans le blé blond

le pornophème sépulcral s'exhalant sex-haleine

sur la dioriteurite en fleur

le choeur-araignée

sur les ailes des logis cinématiquésiques

tique tyché / tyché croque-mitaine

jusqu'à ce que l'unité l'émotionnelle soit réduite

à la mesure d'un biblionème de poil de trou de cul

de guêpe zigzagante sur l'épi

il faut diviser ébranler diminuer le nul dans le nul

et ainsi soit-il voilà la formule:

$$! = \frac{\text{dérisoire}}{\text{inébranlable}} = \frac{\chi (\chi - 1)}{2^h} = !$$

Le l'oiseau-pèr(dr)e (1947)

da "Heurarium"

Le l'oiseau--pèr(dr)e dans une femme fine
 le lois-au-pair
 l'oiseau-poudre
 l'oie sceau des rivages
 l'oiseau barr(nn)ière
 oiseau-mèr(ttr)e / dans une flamme bîme
 l'oiseau-meur(tr)e
 l'oiseau-derr(n)ière / l'oiseau par(r)tèr(r)e–
 l'oiseau-barre des incidents
 voix-isobare des actes noirs
 c.à.d. l'OISEAU-TOUT
 hérissa ses plumes dans la vortige irradiée
 et pénétra interieur tra
 il aiguïsa trois / fois son bec
 et secoua sous le culciel

l'échec des embruns
les coulecouleurs d'la durée
des éclats horizontales

moral: *il faut secouer un nautre amour*

Apoklypse (1951)

da "Heurarium"

Ma Mis Ma minutieuse Apoklypse
 Des Souffles à l'Égard de l'Être-Être dans Souffle
 et comme un Clou Clé dans de dès des Poumons élevés
 Rougissant aux Festins-Holocaustes-Tammuziens Débarqués en Vain
 Sur Orient en Vain Toquades-Poids-Fontaines Collectives pour
 Charmefoyer sous les Pléroxies Etrangères d'Une
 Nature très très brève décalée retrouvée dans les Bras des Échos Secs
 des Urines des Titans quam parum probabilis
 ideo
 idea
 un Coeur mystologique o fuoco di pane o frusta di pane o falco cieco di
 pane chiuso nel caos
 Par le Sceau de Ton oeil souder les verticales du Désordre dérobé à la
 Pépérennité conspiratrice
 Un métal vite monte On devien dangers! le Tumulte

On devient sursthèmes
On devient Délire
Ton Lieu Tout Lieu est “Première Fois
Première Voûte
car je suis Soir
de vaches Occultes”
et j’aime les Alsphaltbettes fructifiantes dans
Les Jardins des Souffles
Les Hauts Théléphones Saturnieux!
Ma miminutieuse Apoklypse

verticales
en Relief!

Verboracula

(sancta haec quam videbitis verborum satura, satura atque
nisus mentis, mentis accidiosa fabrica et mentis et
febris est; eamet est coniunctio quae est et esse videtur,
nec quaedam alia, nec quidem modis patens neque
antiquo usui pacta, sed suppar est sermoni adolescen-
tis mei in ecclesiastico dioceseos mediolanensis semina-
rii)

In Helicone (1934)

da "Verboracula"

apes languabant, longiquae mente
 captae feminae, ἄνυμφαι Sorores,
 plenis glubentes manibus obtortum piscem
 defuncti Orphei, sepeliebant, dulcedine
 raptae, iuxta radices anemonum citrullum oscinem:

penis ille statim crevit olore do-
 lore ac aestu, et noctis columna cernitur versa,
 super quam umbras persculptas oscitanter
 indemnes rerum pellexi et floruit toto
 corpore nostro a corpore scisso luna nigra,

super rupem denuo oblivisionis
 vecors cinereus equus o[ra]culo vomitans splenduit
 vermitans renes, maximis maxillis hinniens:

cuius sub lunata ungula basiliscus hiemis
 trepit, subtili lingua glacie labili rauca
 gemens carmen sinuosum disiecit columnam
 circa:

‘urinant, o anima nostra! - dixi -, o vherba
 emaciata, o - dixi - o melacula μέλαινα,
 o mieracula μνέλινα, medulla,
 o hieracula ήτραϊα, visceralia, o molecula
 μειλίχια, mollicia! o’

et fragmina demum universi speculi, absque
 faciebus, superne captarunt turpia, αίσχύνη,
 constellationis cornua, extra luctantia lucem.

Halitus ignitus, sinister fonticulus, olor
 infestus halebat in foribus auris
 totum ENS trahens: ‘o flores - caeciter inquam -
 flores cruciales, o leves apes - cecini - immundae
 proboscides! vae vobis, ecce, fulminat! ite!’

palpebribus revolutis dubia fuit, arta

tamen corruptio coeli, anchylosis penis,
torquido spirando fulmine, quod labeis
tetigi et tetigi et tet

subtergens terrenis subrisit fulmen,
subter erigens, rigens rictus, flexum
cordi flagellum, echeu τις φρίκη ιερῆ!

ornata illucit trasenna arida motis
figuris, illucuerunt curvatae res cuius rorida rota
complebat cursum

oh! τῆς μέλαινα
ἄντυξ σελήνης

tunc demum nocturnis is os celibus faucibus
gigantium apium rapui mel et fugimus, vacuo
itinere villos volubilis pubis pieridum abstuli,
κατὰ τίλισιν, et fugi, emunctis varicibus,
sed nos impetiit solitarios versus inguinum
vulvlabilintus, cuius vulv nus nos terruit;

alta tunc ora reticui, vherba bibi Puellae,

seu τῆς γαλαθηνῆς κόρης, quae dulcem intendit
dulcedinem, καὶ Ἐλικῶν ἐτινάσσετο:

gelu infectas carnes equi esi, et fugimus
testiculis et ulivis contra ventos prodeuntibus obviam
chresto per undas libedibidinis actae,
illeporis et per genitales cruditates:

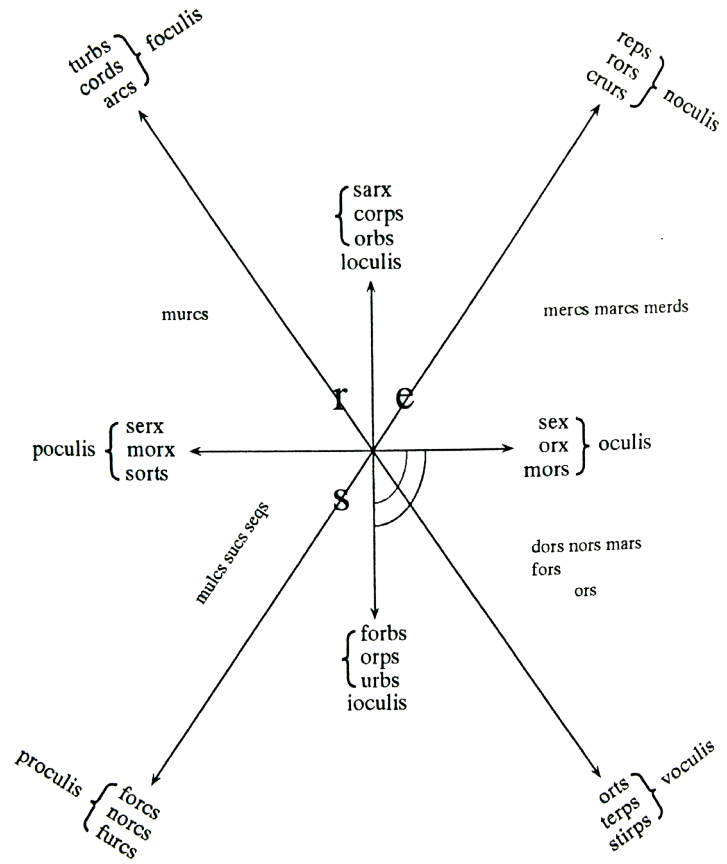
o[ra]culum et ego diffidi, praedam Vorticis apem
alis quattuor apem instruxi et lenti Fati futui mundum:
'cruam - dixi - herrorem inverecundae Puellae, κορίνης'

et [a]pullo pallidus sanguine vherbo
ferox respondit: 'aër non valet
plus quam oculi mei! imagini linque
Viscerum Vultum locutum!' et nissus
est contra altam rupem mentulam inicere.

'Misereatur nostri sterilis herrans
peridum vulvocus' - clamavi, et fugimus,
καὶ φόνοσ σε τιμωρεῖ, mors anima quaedam
minuma fuit querens suimet ipsius

effigiem in anfractibus aetheris migruos
septentrionis ramos

Saltafossum
da "Verboracula"



Euonirico transfer (1985)

da "Zodiaco"

eyios dionysios
grande grande e mite pietra del controvento
come l'odio nel creare, che di rado
càpita e si uguaglia
allo stormire di struscio
delle brezze addossate alle colonne,
colonne partorite vecchie, sensazionali, fatte
avanti in procedimenti bislacchi
senza ragionevoli probabilità
di colori annodati ampex annudati
climatici, in disarmo

facce di tolla e labbra sepolcrali
quando ti guardavano dal falansterio
infante, puerile, cantando

sfrontato, sfrondata, sfranto di sfera in sfera,
con frecce in cuore e galantina
di giorni tesi e sparpagliati nel perentorio
intimo screpolo, a predare
nel folto forforeo dei capelli il meduseo
inestinguibile scandalo
di Botri e Sorci, e scorci controsesso

strangola lo strapazzato d'occhi,
imperioso il pastore di poemi surgelati
cuori coloniali di fosforo femmina
e di tumulti irrelati, tumuli
audaci sulle dune della cornacchia
cuore di bacio che dovresti
ribattezzare in sale e in ghigno
di memorie carogne,
di antiche, antichissime volpi
a sincero tempo del guardare in giù
in fondo all'occhio vulvatica
di piramidica Medea

scansati, patriottica melma di immemorato

immortale puerperio
dall'alto di ginocchi pressati e strabicolanti
come gli occhi del dio morto
(perché vivo non ce n'è ancora stato)
dove imperiosa vigila e scorrazza
la schermaglia, l'inafferrabile
inconsistenza dell'anima del corpo.

SIBYLLA Charon, parvones!
~~habilla~~ habilla ~~hevilla~~
 habilla hevilla
 vevilla vevilla
 vulvilla vulvilla
~~gervilla~~ gervilla
 subilla subilla
 sabilla sibilla
 tabilla tabilla
~~hervilla~~ hervilla
 fulvilla fulvilla
 fuvilla fuvilla
 fuvilla fuvilla
 Megilla Megilla
~~tervilla~~ tervilla
 mivilla mivilla
 medulla medulla
 volvilla volvilla
 disrut-on, disrut-on
 longa nitilla longa nitilla
 vevilla vevilla
 fictilla fictilla
 mimilla mimilla
 jovicilla jovicilla
 gramilla gramilla
 pygilla pygilla
 umbrella umbrella
 phasilla phasilla
 cum irat in finibus aurae
 foveilla foveilla
 diguerrant habia fati
 alio glutera glutera
 in membra memorabilia membra membra

"Sibylla" - autografo, s.d., inedito

Critica

/ Carlo Alberto Sitta

/ Aldo Tagliaferri

/ Ugo Fracassa

/ Cecilia Bello Minciocchi

/ Enzo Campi

/ Giorgio Barbaglia

Contenuti sfigurati
(a proposito di Emilio Villa)
di Carlo Alberto Sitta

Prendete l'origine della Partecipanza a Casumaro. Matilde viaggia da giorni, incinta, per la strada che da Canossa porta a Ferrara, e la scorta non possiede rimedi per evitare un aborto spontaneo. La perdita di un figlio, anche nel medioevo, è un Caso Amaro. Alla Signora viene in aiuto la benevolenza spontanea del popolo, un omaggio ai sassi di Toth presentato da mani color della gleba. A voi che mi avete dato un rustico appoggio io dono la terra, col suo odore di forra, in legato perpetuo. A te, Signora, in restituzione, il racconto che esce dal contado, catapecchie sparse e loquaci, di sera, al termine delle fatiche, voci che dicono e maledicono il bene e il male di *Dona Mitilda*. Questo è l'epos mitico e fragrante della Partecipanza, l'eredità del viaggio che vive nel risarcimento del ricordo. Dove passa una linea desertica di case abbandonate si carica di vene varicose, tra siepi di vespe, con quel profumo.

Ogni volta, passando in macchina da Casumaro, Emilio Villa coglie un sentore che è figlio promiscuo di molte generazioni: "padrone di un segno e servo/ dei foraggi". Così un tempo, attraverso le agrarie liturgie, quando ogni lavoro era una partecipanza esposta agli sguardi di tutti, ai commenti, ai pareri. Come la poesia nata tra le panche delle osterie, i banconi con gli attrezzi e gli sgabelli a sostegno

del grande incunabolo. E così nel lavoro quotidiano “molte / mosche sembrano avere sentore / della pelle umana”. Anche la poesia è una mosca che fiuta l’odore di donna, anch’essa è nata da donna. E il cuore, il cuore dove? S’arrangia, e lascia che vada. Qui si forgiavano gli strumenti, la semina, la natura del popolo. *Brevi vivens* è la stessa memoria, colore e forma di vita e di morte: “ho abbracciato una rondine, nottetempo, / ardeva di portarmi, sotto le ascelle, l’odore dei miei fossi, e della madre” .

La critica non si scompone, per essa ogni irregolare è un alveo saldato agli argini. Non c’è gesto deviato che valga a spezzare l’erudizione, chi la nega la usa, chi la pratica ne fa scempio. La critica è quasi sempre, dice Emilio, “un’attivazione, tarda, saggistica, per lo più quindi inerte, di fronte agli acuti eventi della poesia”. Invece ci sarebbe ben altro da vedere e stravedere, in controluce con una storia di eventi micidiali, la guerra, il degrado, le periferie con l’odore marcio di chi s’arrangia per vivere. Ma anche il degrado viene da lontano. Allora per decifrare e restituire il maltolto agli esegeti, occorre stravolgere il senso dell’erudizione, abitare i classici strappati alle mufte con la loro parola immaginaria, potente, non asservita. Le lettere morte danzano nuovamente non per aggiornarsi, o cadere nelle braccia di un presente di nani, ma per viaggiare a ritroso, dove l’*homunculus* è appena uscito dalle caverne all’imbocco del Grande Cammino, e l’anima per la prima volta caccia fuori la testa dalle sue riservate regioni e ragioni.

L’*éskaton* di Emilio Villa è una punta di diamante che scrive in equilibrio instabile su un orizzonte mobile, dove l’attrazione del limite blocca il polso fino a storcerlo, fino a introdurre nella mano “l’aria come fosse una matita di cristallo”. L’arte non coincide con la forma del Gesto, la vita non è una grammatica. Il segno abita nelle superfici più profonde dell’*historia* precoce, dove è evidente il “non sensibile coro

della percezione”. Troppo vero per non essere frainteso da qualche professore – meglio quanti, fra gli accademici, l’hanno ignorato. Non è entrato in nessuna delle scolastiche antologie del secolo, non è citato in nessun grande pacco della storia dell’arte contemporanea. L’avessero incontrato, tra i portici la sabbia e le onde, gli scribi mesopotamici, gli annalisti aramaici, i liceali ateniesi o i pirati fenici probabilmente gli avrebbero offerto uno sgabello, l’avrebbero chiamato a condividere una traccia di permanente scoperta. L’avrebbero reso pari alla dissipazione del nomade, del bandito, dell’Abramo non ancora canonico, socio dell’unica Partecipanza che attraversa i millenni. Come se la migliore compagnia fosse quella delle “canaglie e saltimbanchi che hanno stipulato un patto da gentiluomini sia con la vita che con la morte”... ma questo era solo il parere di STEVE, nell’autunno del 1989.

Prolegomeni villiani
di Aldo Tagliaferri

"...qui caduti come in un labirinto, mentre credevamo di essere
giunti in fondo."
Eutidemo, 291

Essere giusti con Emilio Villa non è facile neppure per chi sia animato da buone intenzioni nei suoi riguardi. La constatazione che nelle antologie della poesia italiana lo si sia potuto tranquillamente escludere, o ridurre a un ruolo marginale, risale, come è stato notato, alla tradizionale tendenza a sottovalutare o cancellare chi sia privo di rapporti con un mondo accademico spesso asfittico e devitalizzato, o addirittura si affermi in manifesta polemica con esso. Quando in alcune storie o antologie della poesia italiana alla cancellazione si è sostituita una annessione frettolosa, la pezza è risultata spesso più molesta del vuoto cui si intendeva rimediare perché faceva risaltare la natura piattamente storicistica e critica di prontuari i cui curatori, ritardatari cronici, desiderano soprattutto mostrarsi *à la page*. L'obiettivo difficoltà con la quale deve fare i conti un lettore alle prese con un opus disperso in tante pubblicazioni apparse in tiratura limitata, e per lo più alla macchia, è stata aggirata nel modo più efficace e convincente dai poeti che, nonostante l'alto tasso di conflittualità riscontrabile tra di loro, nei testi a loro disposizio-

ne hanno trovato pane per i loro denti. Ciò non avvenne con Montale, forse annesso dalla *hybris* cui sono esposti i vincitori di un premio Nobel, né con Sanguineti, avviato a riproporre un improbabile connubio tra avanguardismo artistico e marxismo-leninismo, ma così accadde, per esempio, con Adriano Spatola nel 1975, con Giovanni Raboni nel 1989, con Lello Voce nel 1994 e con Andrea Zanzotto nel 1998. Zanzotto, che meglio di chiunque altro aveva seguito per anni le vicende della poesia villiana, intorno alla quale aveva maturato salde convinzioni, rispondendo nel 2006 al mio invio di una copia di *Niger mundus* commentava: “Peccato che simili gioielli siano tagliati fuori dalla grande distribuzione... Comunque Villa più ‘scompare’ più è presente...” (i puntini di sospensione sono di Zanzotto).

Di fronte all’opera villiana i filologi più accreditati, tra quelli più o meno suoi contemporanei, furono più intimiditi dal suo impeto visionario e polemico, o più impacciati da quelle che, in mancanza di una visione complessiva e articolata della sua opera, consideravano stravaganze eccessive, e spettò ai loro allievi in sintonia con le più recenti vicende dell’arte e della letteratura affrontare il caso con maggiore partecipazione. Ricordo in proposito l’occasione in cui, nel 1995, presentando in una libreria milanese la pubblicazione di 12 Sibyllae scorsi tra il pubblico Maria Corti circondata da un seguito di suoi discepoli dell’università di Pavia. La filologa, di cui conoscevo la competenza e l’autorevolezza come medievalista, mi assicurò che avrebbe fatto recensire il volumetto sulla rivista di filologia da lei diretta, ma sul progetto calò una coltre di plumbeo silenzio. In quel caso il testimone venne raccolto da Flavio Fergonzi, presente in quell’occasione e autore, un anno dopo, di un acuto e accurato saggio sulla “lessicalità visiva” dell’italiano di Villa. In tempi più recenti altri giovani studiosi hanno accorciato le distanze tra l’opus villiano e un discorso universitario reso letargico da remore disciplinari o ideologiche.

D’altra parte, anche prescindendo dalla dispersione o alterazione deliberatamente operate da

Villa tra i propri testi e le proprie vicende biografiche, la ricostruzione del suo percorso intellettuale costituisce un'impresa problematica a causa della frequente contaminazione da lui perseguita tra indirizzi artistici diversi, tra lingue antiche e moderne, e più in generale tra campi di competenza tradizionalmente distinti. Ostile da sempre alle prospettive specialistiche, rassicuranti ma fatalmente riduttive se dimentiche della questione dell'originarietà perseguita dal poeta, e procedendo per annessioni sempre più intricate dei vari campi del sapere attraversati, nel primo lustro degli anni Ottanta Villa realizzò potenti sintesi delle proprie realizzazioni pregresse. Senza conoscere le tappe del suo tortuoso attraversamento del periodo che inizia con gli studi biblici negli anni Trenta e continua attraverso l'appassionata partecipazione agli eventi artistici che caratterizzarono il ventennio successivo alla fine del secondo conflitto mondiale, diventa più arduo cogliere la portata della svolta testimoniata dai suoi testi poetici a partire all'incirca dalla pubblicazione del *Renovatum mundiloquium* (1978), e tuttavia è riduttivo e fuorviante arrestarsi a quelle prime tappe, per quanto vi si trovino autentiche gemme, senza cogliere le ragioni che indussero Villa a tentare la via di innovazioni più radicali.

La logica che presiede a questa fase estrema della poetica villiana, sia nei testi relativamente brevi (come le *sibyllae*, i *trous*, o i tarocchi) sia in quelli più elaborati (*Niger mundus*, *Vanità verbali*), attribuisce rilievo centrale a figure enigmatiche sotto la cui egida mito e storia personali si incrociano e sovrappongono. Ormai prossimo a precipitare nel silenzio assoluto, il poeta stesso trova modo di sintetizzare il senso di tale accentuazione della propria inclinazione sibillina scrivendo a un conoscente: "Torniamo a Eleusi; sotto, sotto, sotto." Le tracce di esperienze culturali ed esistenziali pregresse sono ancora riconoscibili, ma affiorano in enunciazioni trasfigurate e compresse, alonate da un'aura mitica accentuata dal ricorso a figure tratte dai miti più antichi cui risalga la storia dell'Occidente: rispetto alle reminiscenze bibliche, ai referenti storici a tutto tondo e alle familiari figure dei personaggi omerici e della lirica greca

acquistano maggior spicco le forze primigenie e le divinità arcaiche cui avevano prestato la parola i filosofi presocratici (Ate, Aion, Ananke)¹, e simbolismi desunti dalla storia millenaria dell'alchimia, intesa come stile di pensiero mitico.

Erede della tradizione novecentesca iniziata da Nietzsche, che restituiva energia a una Grecia congelata dal neoclassicismo e individuava nel pensiero preclassico i suoi presupposti più fecondi, Villa riscopre a modo suo la grecità e la reinterpreta ricorrendo a parametri ermeneutici nei quali si riflette l'ambiguità del rapporto che noi conserviamo con essa. Non poteva concepirla altrimenti: l'origine è ricerca, ipotesi, interrogazione, non punto fermo. Quando Villa avvicina la parola greca, sulla cui etimologia non cessa di interrogarsi, ne sonda le potenzialità semantiche ed espressive nel tentativo, ora acuto ora fantasioso, di trovarvi echi e nessi più remoti, più originari, che mettono in gioco lemmi medio-orientali o egizi, e scatena serie di concatenazioni semantiche che procedono in direzione del presente non meno che in quella del passato. Può scrivere *Le mura di T/éb/é* in greco perché dal suo punto di vista una lingua morta può tornare a vivere a contatto con istanze psichiche ancora fertili e agibili, ed egli stesso vive in prima persona come se si sentisse in sintonia con una storia dall'esito incerto nella quale egli inietta il dubbio che la fine coincida con l'inizio. Se la Grecia presocratica sembra allontanarsi da noi nel momento stesso in cui, interrogandola, ci avviciniamo ad essa, ciò avviene nella misura in cui, non potendo districare del tutto il nostro punto di vista, progressivo e lineare, dal loro, mitico e labirintico, ci troviamo ancora alle prese con il labirinto costruito dalla potente immaginazione greca e riattivato da Villa. Come si può constatare leggendo *Vanità verbali*, la storia a lui più vicina, così come la Lombardia in cui era cresciuto, non sono rimosse, bensì sono recuperate e proiettate in una spirale smisurata, cosmica, in cui passato prossimo e remotissimo, resi contigui con l'attualità, si condizionano a vicenda nutrendosi vicendevolmente dell'altro.

L'aggregarsi delle intuizioni maturate per decenni e confluite nei poemi maggiori degli anni Ottanta porta a compimento una interpretazione della storia dell'arte che Villa aveva in gestazione fin dagli anni dell'esperienza brasiliana, coincidente con la svolta cruciale che lo allontanò dalle esperienze culturali con le quali si era misurato nel periodo concluso con la fine della guerra. In una cartelletta conservata al museo di San Paolo, dove aveva lavorato tra il 1951 e il 1952, giace un testo in cui Villa stila una serie di osservazioni circa le fasi aurorali della storia dell'arte occidentale riaffermando la propria vocazione nomadica e delineando i presupposti della produzione poetica successiva:

"L'incessante contagio degli stili, il propagarsi delle forme, l'oscillare e incrociarsi dei nodi, delle intuizioni, delle improvvisazioni, dei ritorni, delle ripetizioni, sono l'aspetto dello spirito umano. Una fitta nube di meraviglie, di splendori, di errori, di realizzazioni altissime e di mediocri prodotti, di tendenze collettive popolari e di estreme raffinatezze intellettuali, nasconde agli occhi della scienza le motivazioni e le cause di questo svolgersi e involversi della immaginazione degli uomini. Ma al di là della nube una realtà si lascia intravedere: essa è il dissidio storico tra quelle che si possono definire, per convenzione, tendenza orientale e tendenza occidentale. Si tenga presente che 'Oriente' e 'Occidente' non sono due termini geografici, anche se il lontano Mediterraneo è, per il periodo qui illustrato, un punto di riferimento molto esatto. Sono, le due tendenze, modi divergenti di intendere la vita, due diversi sentimenti dell'animo, due varianti intuizioni, due speciali comportamenti della tecnica."

Non confligge con la transitabilità postulata tra tempi e realizzazioni artistiche diversi ma "contagiati" tra di loro il fatto che nelle poesie degli anni Ottanta, accanto a immagini e ipotesi etimologiche relative alla storia più antica delle culture mediterranee e a miti delle origini, soprattutto in *Niger mundus*, omaggio al genio visionario di Lucrezio, appaiano riferimenti a teorie formulate da fisici contemporanei e messe in cortocircuito da Villa con i miti sui quali la sua attenzione si è appuntata con maggiore

insistenza.² Proprio la puntualità di tali riferimenti, che lasciano supporre un certo grado di dimestichezza con la problematica introdotta da Einstein nella fisica, indusse Luca Stefanelli, che illustrando la propria traduzione del *Niger mundus* avanzava una ipotesi di continuità con la teoria dell'inflazione proposta dal fisico Alan H. Guth, a fare risalire la stesura del testo al periodo compreso tra il 1979 e il 1983.³ Sono in grado di avallare la tesi di Stefanelli grazie a informazioni fornitemi da Francesco Villa, il fisico figlio di Emilio.

Nel corso di un anno trascorso allo SLAC (Stanford Linear Accelerator Center) Guth illustrò le proprie ipotesi intorno alla teoria dell'inflazione, il 23 gennaio del 1980, con una conferenza alla quale fu presente anche Francesco Villa, che in quella sede lavorò per ben 33 anni e, essendo lì di casa, ebbe modo di tornare sull'argomento discutendone con il relatore. Un paio di mesi dopo, Francesco si recò al CERN ginevrino e di lì a Roma, dove incontrò il padre, al quale, sapendolo interessato all'argomento, nel corso di una cena trimalcionica, ovvero in circostanze ottimali per stimolare anche gli appetiti culturali del poeta, spiegò le nuove rivoluzionarie ipotesi intorno al big bang. Questa informazione va però integrata tenendo conto del fatto che il poeta aveva manifestato interesse per le nuove scoperte della fisica già molti anni prima. Un vago interesse per la fisica, destinato a precisarsi col passare degli anni, affiora qua e là nel lessico delle *Diciassette variazioni...* (1955) e riferimenti ai nuovi assetti logici introdotti dalla scienza contemporanea ricorrono, per esempio, nei testi scritti per l'amico Nuvolo già a partire dal '55, con maggiore determinazione nel '72; più tardi, nel '76, trattando dell'opera di Pino Settanni in un testo in cui il lemma "enigma" appare martellante, Villa ricorda ai lettori "che la retta non esiste, che le parallele si scontrano" per evidenziare infine che "l'universa trasformazione non conosce spigoli, né funzioni, né serie". Quest'ultimo enunciato, in cui si riafferma il principio di una relatività assoluta, va correlato non solo a quanto l'autore sostiene nello stesso scritto a proposito della "illusorietà

(...) di ogni ottimismo descrittivo” ma anche alla strenua polemica da lui sostenuta per contrastare il subdolo processo di reificazione e di codificazione coatta alle quali il mercato finanziario ha sottomesso l’arte.

Non vi è dubbio che, intercettando e rielaborando nozioni che gli venivano da studiosi di matematica e fisica, da occasionali letture di testi divulgativi e soprattutto dal figlio, si dimostrò geniale e determinato nel convertire ogni informazione all’ordine delle questioni che lo assillavano in quanto artista. Il sistema, molto accogliente, di vasi culturali comunicanti gestito da Villa si giova di una fiducia incrollabile nelle risorse del mito, che procede e si rinnova senza posa (“mito scaccia mito” proclama l’inizio di *Niger mundus*), facendo leva su una prospettiva che sarà infine quella offertagli dal labirinto, strutturalmente in grado di essere coniugato con varianti di molti miti relativi alla rinascita e al ricominciamento.⁴ Nel cercare di tenere il passo con le nuove ipotesi avanzate dai fisici egli si era mosso in sintonia con artisti suoi amici che, come Nuvolo, nutrivano viva curiosità per le nuove scoperte scientifiche, ma non seppero, al contrario di Villa, cogliere la vitalità dei mitologemi rinverditi da quelle scoperte; al contempo tallonava Joyce, che aveva nutrito la stessa ambizione durante la stesura di *Finnegans Wake*, intricatissimo congegno retorico concepito per far coincidere micro- e macro-cosmo, vita privata di Joyce e storia dell’umanità, in un’unica dedalica realtà linguistica.

Un aneddoto che mi riferisce Francesco Villa fornisce una invitante chiave di lettura per comprendere l’atteggiamento del poeta. All’incirca in concomitanza con un viaggio compiuto in Grecia dai due Villa verso il 1961, il poeta sorprese il figlio chiedendogli di procurargli una copia del testo del 1931 con il teorema dell’incompletezza di Kurt Gödel e poche settimane dopo riconobbe, sempre col figlio, dal quale era stato messo in guardia circa le difficoltà che avrebbe incontrato nel tentare di decifrare le implicazioni del teorema, di aver trovato ostico il testo. Anni dopo, nel 1973, approfittando della presenza

del figlio, giunto in Italia per partecipare a un convegno a Frascati, gli chiese ancora notizie di Gödel e ottenne nuove informazioni circa la soluzione che il grande logico aveva proposto affrontando le equazioni della relatività generale einsteiniana. Se, da una parte, nulla lascia intendere che il poeta fosse in grado di apprezzare le formalizzazioni logiche elaborate dagli scienziati, d'altra parte leggendo i testi degli anni Ottanta, e in particolare *Niger mundus*, si può dedurre a quali fini egli destinasse la propria fruizione delle ultime ipotesi nel campo della logica matematica: con sempre maggior consapevolezza Villa trasferisce nella propria arte quel primato del caos e dell'accidentalità che la fisica aveva introdotto a partire dalle dimostrazioni di Gödel e quindi l'illusorietà di ogni rappresentazione dell'universo che si pretenda definitiva (non mitica). L' "oscillare e incrociarsi dei nodi" aveva trovato una sponda scientifica.

Le conclusioni di tale modo di avvicinare l'argomento appaiono evidenti leggendo sia *Niger mundus* sia *Vanità verbali*, dove l'autore annichisce il presupposto fondamentale del *Genesis*, capovolge la prospettiva degli antichi atomisti e fa derivare *ex nihilo*, per opera di Ate, quello che le religioni mono-teistiche assumono come "creato". Quando adotta questa prospettiva il poeta contraddice l'ipotesi epicurea su cui poggiava il *De rerum natura* di Lucrezio ("*nullam rem e nilo gigni divinitus umquam*" - I,150) solo per dilatare l'importanza di quel luogo, "*intactus inane vacansque*" (I,334) che, secondo la teoria atomistica di Democrito ereditata dal poeta latino, sussisteva nel moto alternandosi con la materia. Villa riprende ed elabora alcune caratteristiche proprie dello stile di Lucrezio, per esempio l'audacia nel creare parole nuove e la capacità di imporre al proprio dettato un tono vaticinante, al punto che talora egli sembra gareggiare col precursore, ma soprattutto coerente con la propria adesione alla concezione orientale che desostanzializza radicalmente l'essere (la stessa che gli permetteva, *en passant*, di trovarsi a proprio agio quando discuteva con Krishnamurti), e con la propria pratica del *trou*, si distanzia dalla

stessa scienza alla quale attinge liberamente (sono due “modi divergenti di intendere la vita”). La grandiosità dello scenario primordiale evocato nei maggiori poemi degli anni Ottanta gli offre il destro di coltivare la propria vena alessandrina intrecciando rimandi biblici ed ellenici e riaffermando la priorità di un nodo ontologico che non si può sciogliere, né allentare, nel quale egli si addentra per percorrerlo senza illudersi di poterne prestabilire il percorso.

I teoremi limitativi della logica, e in particolare quello relativo all’incompatibilità tra la coerenza e la capacità delle teorie di autodescriversi, introducono una difficoltà che, a suo tempo ritenuta allarmante, gli scienziati avrebbero poi convertito in informazioni positive circa i paradossi del pensiero intuitivo. Da parte sua Villa non presta attenzione ai paradossi introdotti nel tempo dall’universo possibile prospettato da Gödel ed evita di imboccare la via concettuale e dimostrativa della scienza, già aggirata nella scheda brasiliana, mentre, immaginando un *chaos vehefactus*, coglie l’occasione per adottare la prospettiva secondo la quale solo l’incertezza è certa. Abita, dunque, quella difficoltà trasformandola in un supporto della propria poetica, che ruota intorno alla riattivazione della paradossalità del labirinto, inconcludente nel senso che non garantisce una via d’uscita a priori scevra di pericoli e di ricadute nel negativo. Le deliberate oscillazioni riscontrabili nei testi degli anni Ottanta discendono dal ruolo assegnato a una binarietà che va affrontata senza poter eludere l’incertezza dell’enigma costituito dall’arte. Come la prosodia latina di Villa non è ortodossa, adottando misure presto disattese, e come il suo lessico attinge a patrimoni linguistici blasonati per coniugarli con la colloquialità più rustica, così i suoi riferimenti alle cosmogonie più arcaiche, cercando conforto nelle ipotesi della scienza contemporanea, poggiano sul paradosso per cui Genesi e Apocalisse, come Aion e Chronos, sempre inseguendosi finiscono per coincidere. Ma la coincidenza degli opposti non è mai data come verità ultima e oggettiva, bensì come ipotesi che, di volta in volta, svela l’apparenza di ciascuno di essi considerato in sé e il suo

eterno ritorno nella declinazione con il proprio contrario.

¹ In un elenco di figure demoniache stilato da Villa, che intendeva dedicare una serie di testi anche a vari “demoni”, troviamo anche Ate descritta in questi termini: “figlia di Giove, demone della seduzione conduce gli uomini alla rovina, alla follia.” Rifacendosi a voci neobabilonesi per chiarire l’etimo di Ate, Giovanni Semerano traduceva la voce con “Acceca mento, ottenebramento della mente” in *Le origini della cultura europea*, Olschki, Firenze 1994, II, 42. E’ significativo che Villa assuma Ate, in Geometria reformata, come figura dominante, ambigualmente apocalittica, per evitare che il mundilo quium si concluda con una visione cosmica pacificata che risulterebbe contraddittoria rispetto alla visione gnostica propria dell’autore.

² L’interesse per le nuove ipotesi formulate dai fisici era diffuso sia tra gli artisti sia tra i poeti. Basti qui ricordare Piero Bigongiari, annoverato tra i protagonisti dell’ermetismo e autore de *Il caso e il caos* (Bologna 1980), un testo noto a Villa, come mi comunicò Oreste Macrì, dove veniva citato Goethe: “Non c’è creazione se non c’è il caos”. A Lucrezio sono dedicati alcuni testi villiani, ancora inediti, che costituiscono una serie parallela a quelle dedicate alla sibilla e al labirinto.

³ Luca Stefanelli, *Il primo e l’ultimo istante dell’universo: sul Niger mundus di Emilio Villa*, in “Atelier”, n.45, 2007, Borgomanero (NO).

⁴ Cfr. Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Edizioni del Verri, Milano 2013.

Luogo, senso e/o impulso nell'opera di Emilio Villa.
Una lettura inedita.
 di Ugo Fracassa

Qualcosa di simile a un manifesto, nei toni perentori (ma spicciativi e tutto sommato revocabili) di un dettato interamente gestito alla prima persona plurale (“siamo noi”), è contenuto nel fascicolo inventariato col numero 20¹ e custodito nell’ “Archivio Emilio Villa” della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. All’altezza del 1954 – datazione presunta del documento – da poco rientrato dal Brasile dove, nel giro di un paio d’anni, aveva fatto in tempo ad entrare nell’orbita del gruppo paulista di poesia concreta Noigandres e a varare il primo ed unico quaderno di *O Nivel* - Emilio Villa non si perita di evocare, anche sul patrio suolo ed ancora in ambito strettamente letterario, un’imminente stagione di sperimentazione condivisa. Al netto della *maestà* di un *noi* che, trattandosi di Villa, è sempre in agguato, il poeta e “critico” d’arte, in uno snodo cruciale del suo percorso intellettuale ed artistico, parte lancia in resta contro gli *-ismi* residuali della poetiche contemporanee (“libertà dalle poetiche : basta con surrealismo, futurismo [...]”), a pochi anni dal *coming out* neoavanguardistico e pochissimi dal manifestarsi dei suoi prodromi nel “sommesso attimo e baleno / dei Novissimi”.² Di quegli sparsi appunti titolati con sfoggio di maiuscole: “Dichiarazione dei diritti. Magna Charta”, resiste oggi, alla luce del profilo clandestino e italoFOBICO che avrebbero assunto le intraprese del nostro negli anni a venire, piuttosto la tempestiva

professione di asceti che, oltre alla citata liberazione dalle poetiche, predicava pure “freedom from mass media, tecnologia, senses, consumo”; il sapore neognostico³ dell’incipit (“tutta la nostra partecipazione alla vita del mondo / si realizza nella nostra azione poetica”⁴) che prevede il distacco dalle lusinghe del secolo; la ferma determinazione a sottrarre “quel che facciamo noi” al ricatto della “produzione” per offrirlo come combustibile e vederlo “bruciato dall’escaton”. Non per questo, beninteso, cessa di aleggiare nei dintorni del “manifesto” un persistente sentore parodico e di sprezzatura.

Come che sia, una residua disponibilità di Villa a considerare, tra la metà degli anni cinquanta ed i primi anni sessanta, questioni che avrebbero sostenuto, ben oltre la faticosa soglia del 1963⁵, il dibattito interno a gruppi di scrittori e critici prima novissimi e poi nuovi (iscritti cioè nei ranghi della neo-avanguardia), trova ulteriore conferma in un inedito più cospicuo del precedente e di quello poco più tardi. Si tratta di un bloc notes, di dimensioni ridotte, integralmente compilato (talvolta in fronte-retro) con l’aggiunta di un foglio sciolto (10 fogli + 1), che compare nell’inventario reggiano sotto il titolo di “Note sul concetto di senso” con la datazione approssimativa: 1960 - 1970. Il titolo rischia di produrre oggi, alle orecchie di quelli che Villa chiamava “professionnels en poésie moderne”⁶, un anacronistico effetto di eco rispetto agli studi ben più ponderosi dedicati, in ambito post-strutturalista e semiologico, al Senso e alla sua logica da Deleuze e Greimas, rispettivamente nel 1969 e nel ’70. A scorrere quegli appunti, per dire la verità, l’eventuale sostrato teorico delle divagazioni villiane - che, come è costume dell’autore, non procedono per dotti rimandi o note bibliografiche a piè di pagina - pare costituito piuttosto dalle tesi linguistiche di Ferdinand de Saussure (il neologismo “sémiologie” compare nel suo *Corso di linguistica strutturale*, edito in Italia nel 1967 ma disponibile fin dal 1916 in francese). Col senno di poi, siamo investiti da una sensazione di déjà vu quando leggiamo, ad esempio, che il senso è “pura

variazione (cioè non è variazione di qualche cosa, ma solo variazione, solo il variare)”, che segnare vale “differenza” e significare “distanza tra”.⁷ E ci sorprendiamo quando, con una bonomia didascalica rara nel nostro, il ragionamento si incarica di scalfire le concrezioni doxastiche che procedono dalla formulazione agostiniana dello “aliquid stat pro aliquo” per attecchire nella semiotica di Peirce: “The sign stands for something, its object.”. Si legge nel foglio 4: “tutti credono che il senso sia / la constatazione che ogni quantità / fonetica (o tipo di suono) aderisce a un oggetto / o a un fatto distinto o conosciuto / o prestabilito / cioè che la quantità fonetica / sia di per sé significante un / significato”; segue secca smentita. Ma a dissipare l’allucinazione strutturalista, vera e propria fata morgana nella ricezione del nostro (da segnalare ad esempio il pervicace refuso che ne infesta un passo meritamente celebre con la sostituzione vocalica di una *u* alla *e* qui di seguito evidenziata: “il mito è la strettura tumultuosa ove un sentimento infinito trova stanza”⁸) interviene intanto un lessico che trae i suoi esemplari dalle scienze fisiche piuttosto che letterarie: “le qualità e le posizioni istantanee / del corpuscolo fonetico / quantum nel campo del senso / (campo magnetico) / nel campo-rete / (come rete sono le coordinate di Gauss)”. Già nel 1955, nelle *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, del resto, era comparso “sulla coda del passero / un protone (come si dice oggi) un quantum gonfio d’ombra / nell’isotopo”. Su quel quantum, inoltre, Villa si eserciterà nella sua veste di lessicografo redigendone la scheda relativa: “quantum - voce dotta, assunto [sic] dal linguaggio della fisica moderna , da Max Planck” . E la medesima *allure* scienista è possibile riscontrare in certe movenze della prosa “critica” del nostro, per esempio in una nota dedicata al pittore e scultore Sante Monachesi nel 1971: “Allora: definiremo il fusoido una colonna di penetrazione e scandaglio [...] Chiamiamo il gruppo, intero e intatto, dei cosmogrammi col nome di schiere [...] Chiamiamo arte tutta quella tensione metabolica”.⁹ Il sopraggiunto interesse da parte del poeta per il discorso scientifico, per il suo vocabolario e le sue forme di espressione, può essere

fatto risalire, anch'esso, agli anni immediatamente successivi al rientro dal Brasile, quando "Emilio cerca di rabberciare un buon rapporto anche con il figlio [...] avviato a diventare un fisico"¹⁰, ma va inteso immediatamente come infatuazione per una nuova possibilità di mitopoiesi. La fiducia con la quale, infatti, l'estensore di queste "Note sul concetto di senso" adotta uno stile matematico delle definizioni pare rinviare alla consuetudine dell'ex seminarista col linguaggio formulaico e rituale piuttosto che a improbabili verifiche di laboratorio: $S = En \times mph$ (dove S sta per il senso scaturito dal minimo impulso fonico $-mph$ - investito da un fascio di energia $-En$ - più avanti designato come "energie della varianza universale"). Ma si veda già, in *Un eden précox* (1957), l'"algebra" di logogrammata: "signum quanti signum re/= i signum signi signum $x-1$ /signum vocis signu/= m generis signum entis". A certificare la fascinazione per le scienze concorre infine l'ultimo foglio del manoscritto, allegato al bloc notes e stralciato da un volume di divulgazione edito in Italia per la prima volta nel 1963 (ciò che, tra l'altro, indurrebbe a fissare la datazione del fascicolo su un lasso minore rispetto al decennio 1960-70): si tratta di *The atoms within us*, opera di Ernest Borek edita dalla Columbia University Press nel 1961 e pubblicata in traduzione per Garzanti col titolo *Gli atomi e la vita*. L'appunto vergato sulla pagina strappata risulta strettamente connesso con il supporto poiché descrive la "totalità dinamica variante", ovvero "l'universo bruciante logos", come prodotto e regolato da una meccanica di urti e spinte tra particelle che, prima ancora di Borek, Lucrezio aveva rappresentato nei versi del *De rerum natura*: "variazione è il prodotto dell'urto fra senso e non senso"; "il senso è un insieme di impulsi / che scompaiono sostituiti e / sospinti e eliminati da / altri". Non paiono distanti gli esametri del poemetto didascalico in latino *Niger Mundus seu Atomus Caecus*, sottotitolato: "testo a ricalco in risposta allo spirito di Lucrezio". In calce al poemetto sta scritto, in greco stavolta e in forma di scongiuro: "mito scaccia mito", formula che pare racchiudere la professione di fede del Villa neofita della meccanica quantistica nelle potenzialità mitopoietiche del

del discorso scientifico contemporaneo. Impulsi, innesco, energia, corpuscoli sono i protagonisti così delle “Note sul concetto di senso” come del *Niger mundus*:

Glomerolus flictus, signi lumine flexus
incessu orbis devertuntur, fomitis ictuxi¹¹

A fronte dei persuasivi riscontri offerti da Luca Stefanelli a favore di una datazione di *Niger Mundus* più prossima alla fine degli anni settanta (per la palese affinità coi versi di *Geometria reformata*) che alla metà dei cinquanta (nonostante una certa analogia con alcuni passi delle *Diciassette variazioni...* già rilevata da Vincenzo Guarracino), risulta innegabile – quale che sia la verità ultima del dato bibliografico – una più che decennale “coesione all’interno dell’opera villiana”¹² all’insegna dell’ispirazione lucreziana, sia sul versante semantico-lessicale e sintattico che su quello poetico.

Se la fisica quantistica di Niels Bohr e un certo atomismo di matrice lucreziana offrono al poeta, in una fase cruciale della propria attività, approssimativamente tra la metà dei cinquanta e i primi anni sessanta, un argomento di autorità più fededegno della vulgata saussuriana a proposito del concetto di senso, ecco che a farne le spese è innanzitutto l’*homo significans*, campione dello strutturalismo, capace di convogliare in inestinguibili miniere di significazione l’incessante brulichio del Senso. Ma andiamo per ordine: si tratta innanzitutto di escludere il linguaggio emotivo dall’orizzonte della significazione letteraria, ed a ciò avevano provveduto per tempo i formalisti russi, dopo alcuni sbandamenti iniziali, con la messa a punto nel laboratorio jakobsoniano del pratico congegno della funzione poetica. Non per questo Villa tralascia di puntualizzare l’assoluta estraneità della sfera affettiva agli esiti di significazione

ed alle epifanie del senso: “le esigenze psichiche / cioè dell’uomo, che / a un certo punto / della loro varianza / investono i formati istantanei del / phonos–logos / e i gruppi relativi / sono perentoriamente [?] / momenti trascurabili”. Seppure per la tangente di una trafila eretica ed inassimilabile a qualsiasi scuola teorico-letteraria, Villa arriva poi a registrare nelle sue “Note” la medesima impasse che Algirdas Greimas aveva patito fin dalle prime righe del suo trattato *Du sens*:

Il est extrêmement difficile de parler du sens et d’en dire quelque chose de sensé. Pour le faire convenablement, l’unique moyen serait de se construire un langage qui ne signifie rien.¹³

A queste parole, il cui quoziente disforico è stato spesso attenuato da una lettura ironica, se Villa può opporre sul piano della scrittura letteraria l’intera opera poetica offerta in olocausto sull’altare del Senso, sul piano dell’astrazione teorica fa corrispondere qui un più astioso: “la parola / che non si riesce a / togliere di mezzo, e che / ci vincola, è / SENSO”.

Di fronte a una simile calamità - mi permetto qui di inserire una breve digressione - il riflesso immediato consiste in Villa nell’invocare il soccorso di una glossa etimologica: dopo le minacciose maiuscole di SENSO, infatti, annota come d’impulso, in una parentesi destinata a rimanere inevasa: “(etimologia)”. La risalita attraverso le molteplici vene del significato, fino alle radici inevitabilmente preclassiche della parola, permetterebbe infatti a Villa di postulare, come spesso gli capita, traversie semantiche complesse e talvolta bellamente contrastanti (“l’etimo corrosivo dalle iridi foniche”¹⁴), fino a disinnescare la minaccia costituita da un lemma culturalmente iperdeterminato nel contemporaneo in quanto nozione. Si veda, tra le schede etimologiche di vocaboli italiani accumulate tra il 1973 e il ’75¹⁵, quella

di “scendere” compilata con vivo interesse per le vicende di una parola che, a partire dall’origine latina (*scandere*: salire) e perso il prefisso di-(scendere), ha finito per acquisire il senso “opposto a quello della radice etimologica”. La fede nell’etimo, del resto, è pari nel poeta a quella nel mito (“Etimo e Mito” è dicitura che designa, nell’Archivio reggiano, un imponente progetto di schedatura lessicografica) perché analogo, nella disciplina che lo indaga, il proliferare delle ipotesi. È forse in questa direzione, allora, come anticipato, che va inteso il più recente interesse per la scienza come mito della modernità – “mito scaccia mito”, appunto - che promette, in virtù della controvertibilità delle ipotesi, valide fino a prova contraria, di inibire le rigidità del pensiero dogmatico.

Ma per tornare all’aporia metalinguistica di cui Greimas – del senso non si può parlare se non attraverso un linguaggio sprovvisto di senso - il ragionamento portato avanti negli appunti villiani dei primi anni sessanta prende ad avvitarsi in una spirale di mortifera tautologia: “il senso è l’essere il senso / il senso è il senso di se medesimo / e solo questo : è un’operazione intransitiva”. Si tratta di un plesso di riflessioni capace di produrre, almeno nella sezione cronologica cui qui ci si riferisce, una coerenza che investe pure la produzione in versi, come accade ad esempio in questi, inediti ed inopinatamente italiani, databili a metà degli anni sessanta: “puoi forse tracciare parole / mostruose che si disfano / guardando / e fumano nel senso del / sotto, nella direzione / intransitiva, sgradevole”¹⁶. Continuando a citare dalla prima sezione delle “Poesie in italiano” (fascicolo 27 dell’Archivio, composto da 71 carte e datato con larga approssimazione tra il 1960 e il 1985), è facile verificare la persistente validità di un’idea di significato come varianza: “e allora? allora è morto il significato [...] tutto è sorda uguaglianza e i significati non danzano / ma si piegano, scompaiono / e allora? e allora! si svuota”. Oppure, più avanti nella raccolta, al foglio 51: “la parola sembra bruscamente / allentata e trattenuta, arrestata / e pressata, dal

‘significato’ / di favola o di dogma, di nozione”. Di fronte alla catastrofe dei significati, ecco allora il tema dell’enigma¹⁷, caro al nostro, che ancora una volta assume, nel foglio 26, connotati mitici nei versi intitolati Sphinx: “la Sfinge cadrà / col muso arrovesciato a terra / leccando la sabbia / esalerà il respiro: // sotto il suo corpo cola / a tre metri di profondità / una polla di acqua triste / scorre un brivido nucleare”, dove “tra geroglifici disseminati / o appena dissepolti” si allude ad un’esplosione atomica¹⁸, che suona come contrappasso per chi aveva fondato la propria indagine sul senso sopra un atomismo lucreziano, rivisto alla luce dell’elettrodinamica quantistica. Il Senso, l’idolo della semantica strutturale insomma, è qui ridotto alla nuda spoglia del feticcio, nelle more di un processo irreversibile che, innescato dai dettami di una pura ideologia fonetica, era destinato a giungere, attraverso l’abbandono della lingua italiana, il rigetto della forma libro e la matura escogitazione degli oggetti di poesia, da ultimo, al silenzio¹⁹. Ormai fuori dai denti, nel testo fornito nel 1973 per un catalogo di Corrado Costa e William Xerra, Villa parlerà della “bassa coazione del Senso, che la stanca convenzione lessicale instaura e commenta” ed inviterà piuttosto a tenere “alte le segnalazioni libere della mente”. D’altra parte, fin dalle “Note sul concetto di Senso”, e precisamente da quelle trascritte sul frontespizio del libro di Borek, il senso veniva descritto sì come “incessante”, ma secondo un andirivieni annichilente che alla sistole del significato opponeva la diastole dell’assenza del medesimo, del vuoto, del silenzio appunto: “il senso incessante: autoconsumantesi / cioè la incessante somiglianza / e identità tra lo sparire / e l’apparire perpetuamente”.

Ciò che immediatamente colpisce l’attenzione di chi consulti i manoscritti di Villa poeta è, innanzitutto, la fluidità del dettato, che pare sgorgare a fiotti e non ammettere, quasi, ripensamenti. Eventuali interventi posteriori, infatti, sono intesi dall’autore a postillare il testo piuttosto che a emendarlo. In tal modo, capita spesso che le giunte non si integrino al già scritto in maniera neutrale, per sostituzione

sinonimica, ma che indichino invece nuove e intentate vie di significazione. Non è questo il caso di una più tradizionale variante che traggo ancora dal “foglietto Borek”, undicesimo e conclusivo delle “Note sul concetto di senso”: Villa procede qui a sostituire, con una certa sistematicità, al ridondante “sensi” il più pertinente ed univoco “impulsi”, che può vantare un’accezione scientifica; è quanto accade negli appunti già citati (che nonostante gli a capo si fatica a considerare versi *tout court*) per entrambe le occorrenze qui in corsivo: “il senso è un insieme di *impulsi* / che scompaiono sostituiti e / sospinti e eliminati da / altri *impulsi*”. Cosa abbia da intendersi con “impulso” Villa indica con chiarezza in più luoghi : si tratta del minimo innesco fonico grazie al quale la *dynamis* poetica prende l’abbrivio. A motore avviato, perciò, sussiste una sproporzione marcata tra fascio di energia propagato e dimensione infinitesimale dell’impulso; da tale sproporzione si genera il Senso, secondo la già citata formula – $S = En \times mph$ – cui soccorre una legenda: “unità di misura infinitamente piccola *ph* alla meno 10 è l’impulso l’innesco” (dove *ph* sta per *phonos*²⁰ ed *m* per *micro*). Al di là della plausibilità matematica della formula, è palese l’analogia - tutta intuitiva e letteraria per la verità - con lo stile poetico del nostro, capace di investire i minimi nessi fonetici con un getto verbale la cui lena non scema per decine di lasse o variazioni. Il propellente, pienamente sostenibile in un ecosistema della comunicazione poetica e fortunatamente inesauribile nella semiosfera, è ciò che Villa definisce “ambiguità infinita che è energia, dinamico illimitato”.

Se, come detto, la parola “impulso” può vantare una vasta fortuna nel lessico scientifico – dalla psicologia, all’elettrodinamica, fino alle applicazioni tecniche in ambito di aeronautica ed astronautica – è ben vero che fin dal 1950 la parola compariva nel titolo di una delle più citate poesie di *E ma dopo*, terza e, per molti versi, decisiva raccolta villiana:

Luogo e impulso

Metà idea e metà frutto
 metà rischio metà fame
 metà intero metà tutto
 metà morte metà pane

Metà effigie e metà spazio
 metà corpo e metà ombra
 metà morbo metà strazio
 metà asciutto metà fiume

Metà pesce e metà testa
 metà sasso e metà lume
 metà mano metà leva
 metà corre metà resta

Metà troppo metà poco
 metà vita metà cosa
 metà gesto metà scopo
 metà fuoco metà rosa

Metà piombo metà voce
 metà riso metà vento
 metà statua metà sasso
 metà calma metà accento

Si tratta di un esemplare celebre ma parecchio atipico dell'*opus* villiano; celebre innanzitutto per l'agevole esportabilità dei versi – ricorrenti nelle antologie, in rivista, in rete – ma anomalo in quanto alla struttura testuale. Ci troviamo qui di fronte, almeno apparentemente, ad una forma chiusa:

Una pagina è un'immagine. Essa dà un'impressione totale, presenta un blocco o un sistema di blocchi e di strati, di neri e di bianchi, una macchia dal contorno e dall'intensità più o meno efficaci.²¹

anche se salta, prima che all'occhio, all'orecchio la singolarità dell'esperimento rispetto, ad esempio, alle acrobazie del “discorso a meraviglia” presso Edoardo Cacciatore o alla claustrofobia degli “spazi metrici” presso Amelia Rosselli. Allo stesso tempo, seguendo l'indicazione che ci proviene oggi dalle varianti alle “Note del concetto di senso”, è possibile riconoscerci in re quanto di astratto l'autore formulerà a distanza di anni. Tuttavia, non si procede senza circospezione alla lettura di versi che hanno destato già l'attenzione di autorevoli interpreti. Secondo Ruggero Jacobbi, *Luogo e impulso*:

Graficamente è il più ‘normale’ (dunque citabile qui) fra i testi di *E ma dopo*, ma a guardare bene è il più estremistico, come quello che non contiene la minima concessione alla sorpresa immaginifica – per la quale tuttavia Villa ha una così smaccata e ricca vocazione. Ma è cominciata l'ossessione delle forme visive del poema.

Aldo Tagliaferri ha segnalato il carattere di prototipo di una “struttura ‘a lisca di pesce’”, anticipatrice di “molti esperimenti posteriori di altri poeti italiani”; Stelio Maria Martini la definiva “esercizio, più che ingegnoso [...] assolutamente ozioso” ma, al di là del giudizio sferzante, aggiungeva alcune indicazioni circa la “totale astrattezza”, come di “composizione programmata”, certamente utili; in particolare su

un'indicazione, squisitamente metrica, a proposito dell'irregolarità accentuativa degli ottonari, si dovrà tornare. Ma intanto, partendo dall'inizio: la coppia di sostantivi che compone il titolo si giova di una certa simpatia sintagmatica, ad esempio in locuzioni come “avere l. e i.” / “dare l. e i.”. Incamminarsi per questa strada significa, intanto, attribuire al primo sostantivo un'accezione frasale, sia pur in contumacia del verbo complice della locuzione, ciò che consente innanzitutto di collocare i versi seguenti all'insegna dell'accadere. Fin da subito perciò, la relazione di coppia che caratterizza ogni verso potrebbe rivelarsi meno salda di quanto non si creda: non stasi *vs* moto, cioè, ma solidarietà nel moto, non contrasto ma endiadi. Posto, perciò, che nella poesia qualcosa accade, stabilito l'apriori cinetico, ecco che l'indicazione di Stelio Maria Martini circa l'accentuazione irregolare, e si direbbe scazonte, del verso contribuisce a fare chiarezza²². Non c'è che da impegnarsi in una lettura del testo tutta d'un fiato, infatti, per verificare come l'accento battente e iterato della parola chiave (*metà*) tenda progressivamente a slittare, a retrocedere fino ad un esito atonale (l'ottonario, tradizionalmente considerato “appiccicoso” si fa qui scivoloso). In altre parole, se l'astrattezza già rilevata dalla critica per *Luogo e impulso* e il “progetto” che alcuni intuiscono dietro le sue cinque strofe incoraggiano il reperimento di una chiave interpretativa (la decodifica della password che consenta di accedere alla “composizione programmata”) – ciò che largamente si sconsiglia, in generale, per la poesia del nostro – il profilo della chiave potrebbe parzialmente coincidere con quello metrico dei versi. Non a caso l'ultimo, con movenza didascalica e risoluta, focalizza proprio la questione prosodica (*calma/accento*). Leggere *meta-* (suffisso) in luogo di *metà* (avverbio) produce un vantaggio immediato: sostituire l'invariante tautologica, il cui solo compito è segnalare e ribadire che ciascun verso si compone di due metà (*idea/frutto, rischio/fame* ecc.), con un dispositivo verbale di alto lignaggio filosofico (μετὰ τὰ φυσικά) e recente fortuna scientifica (in anatomia, mineralogia, linguistica ecc.). Per una volta l'impulso, pur sempre fonetico in origine, pare assumere connotati

deliberatamente meta-poetici ed è per questo che qui, meglio che altrove, trovano un discreto campo di osservazione i teoremi che sarebbero stati annotati nel bloc notes del 1960 (-1963?).

Alla scansione nettamente bipartita del singolo verso corrisponde il disporsi in quartina della misura strofica; se a ciò si aggiunge il numero totale dei versi (20) e quello delle sillabe nel metro (8), ci si trova di fronte ad una vera e propria egemonia dei numeri pari, i quali godono però scarsa fortuna tra i letterati, a partire dall'Alighieri: "parisillaba vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro" (*VE*, II, V, 7). Occorre perciò problematizzare il pur incontrovertibile dato numerico e rilevare, oltre all'irregolarità accentuativa dell'ottonario, la disparità del numero complessivo delle quartine: cinque. Pare proprio che ciascun elemento testuale sia destinato a sottrarsi, secondo un registro espressivo tipico dell'arte *optical*, a quelle "secche determinazioni" nelle quali pure Ruggero Jacobbi credeva di individuare la cifra del componimento. Per tornare alle relazioni illusionistiche che si instaurano, a partire dal titolo, tra i due membri sostantivali del verso, capita di ravvisare nelle coppie tendenzialmente sinonimiche ottime ragioni di dissidio e, viceversa, in quelle che tendono all'antonimo qualche inclinazione all'accoppiamento. *L'intero* (v.3), a rigore di determinazioni teologiche o cosmogoniche, non è il *tutto* (che non patisce divisione né inclusione in altra totalità); al *corpo* (mortale) senza il quale non si dà *ombra* si oppongono ombre che corpo non hanno più (v.6); pesce e testa stanno proverbialmente in sineddoche (*'O pesce fete d'a capa*), ma alludono pure a sfere dell'umano (razionale/sessuale) tradizionalmente inconciliabili (v.9); gesto e scopo (v.15), allo stesso modo, rimandano rispettivamente all'istinto ed al freddo calcolo, ma non se intendiamo il primo nell'accezione artistica inaugurata da Villa (pittura d'azione): "Qui [in Italia] credevano che il gesto consistesse nel fare così... pennellare col gesto, capito? No, il gesto era un fatto interno, un fatto pensoso"²³; *statua* e *sasso* (v.19) se da una parte partecipano

della stessa materia (Michelangelo a Benedetto Varchi: “Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare”), dall’altra contrappongono un ideale estetico all’arte come “indagine sulle qualità della materia”²⁴. L’incauto lettore che poggia senza sospetto la voce dapprima nelle sedi deputate degli ictus e poi, nell’atto già di scivolare, ponga la mente al rassicurante passamano della filza semantica, rischia di trovare un vuoto dove sperava un pieno, o viceversa, e finisce per precipitare in quell’ “ambiguità” che è poi la sola energia, o portanza, sulla quale possa davvero fare affidamento la “macchina dissidente” del testo. Altre associazioni suggerite dagli abbinamenti, proprio perché meno seccamente determinate in direzione dell’identità o della differenza, suscitano interrogativi e, mentre effondono una certa aria di famiglia, conducono in direzione di antichi trasalimenti autobiografici di cui è traccia nelle pagine di *Oramai* (1947). La coppia *sasso/lume* (v.10): *Refe d’una vestaglia* (1939), la poesia che inscena l’abbandono della vita seminariale (“refe d’una vestaglia / negra sopra le ortiche in parasceve!”²⁵), annovera ben quattro occorrenze di lume nei primi tre versi, l’ultima delle quali recita: “lume da pietra” (la pietra, per intendersi, di cui sono fatte le “ogive” delle cattedrali gotiche lombarde). La coppia *mano/leva* (v. 11): il binomio potrebbe rimandare al ricordo del padre che apre *E lascia che vada* (1941): “Mio padre, muratore / ardente, pratico, pulito, / tiene un braccio indurito / come una leva”. Non ci sono solo sostantivi, però, nella poesia e la prima eccezione alla regola sembra alludere, nella sua collocazione mediana (ultimo verso della quartina centrale: *corre/resta*), ad una cesura, uno stacco reso più sensibile dall’unicità del rimando rimico in prima e quarta sede (*testa/resta*). Il verso immediatamente successivo, quello che apre la coppia finale delle quartine, costituisce la seconda eccezione, tanto più notevole perché presenta una coppia di avverbi (*troppo/poco*) che, sommandosi alle due consuete metà, porta il saldo a 4 e licenzia un verso costruito di soli elementi invariabili (come accade del resto, con buona approssimazione, nel titolo “sincategorematico” della raccolta: *E ma dopo*). A voler indulgere nel sondaggio

para-strutturalistico, il verso centrale, il numero dieci, può vantare la sua brava specificità, è l'unico infatti a proporre la ripetizione di un medesimo sostantivo (*sasso*)²⁶, e molto si potrebbe dire dell'opposizione di nomi astratti e concreti, di generi e numeri, di rime e altri parallelismi. Ogni rilievo, però, produrrebbe l'effetto, fin qui riscontrato, di attentare alla "rigidezza del cristallo"²⁷, di aprire crepe ulteriori nella presunta forma chiusa, col risultato di comprometterne definitivamente la blindatura e portarne alla luce il "Progetto Inesistente":

l'unica 'libertà' della parola
 è quella di non essere libera:
 non mossa se non da leggi
 fonetiche, non accettata se non
 da sensi-gancio, non corrente se
 non per traiettorie o per correnti
 per alvei o per svaghi
 per grigi itinerari o per
 abbagli, per barbagli e chiasmi,
 fiammate o insanguinazioni
 a frantumi di memoria o di elaborazione
 per spine o per assorbimenti
 nell'Altalena sussultoria di un Progetto Inesistente.²⁸

-
- ¹ L'inventario, curato da Maurizio Festanti è consultabile anche in rete all'indirizzo :
http://panizzi.comune.re.it/allegati/Inventario_Villa_nuovo.PDF
- ² E. Villa, *Comizio millenovecentocinquantatré*, in Id., *Opere poetiche I*, Coliseum, Roma, 1989, p. 197.
- ³ “Il mondo è cattivo, non bisogna essere partecipi del mondo”: E. Villa, Conferenza, Coliseum, Roma, 1997, p. 38. Di forte componente neognostica” parla Aldo Tagliaferri nello scritto anteposto a: E. Villa, *Zodiaco*, Empiria, Roma, 2000, p. 11.
- ⁴ Si è voluta mantenere nella trascrizione traccia degli a capo presenti nel manoscritto, anche quando non risulti accertata la natura versale del rigo.
- ⁵ Il riferimento è qui, ovviamente, al Gruppo 63 per il quale non cessano le celebrazioni all'indomani del cinquantenario.
- ⁶ E. Villa, *Force prégnante de congé de sans fin au-delà*, in “Ex”, 3, 1965.
- ⁷ Secondo Ferdinand de Saussure all'interno del sistema linguistico il valore dei segni è “puramente negativo e differenziale”, afferma perciò che “nella lingua non vi sono se non differenze” (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1970, p. 145).
- ⁸ Vi è traccia del refuso ancora nel volume Emilio Villa poeta e scrittore (edito per i tipi di Mazzotta nel 2008 in occasione della mostra di Reggio Emilia dedicata al poeta). Da notare come il passo, che deriva dalla nota di traduzione allo *Enuma eliš*, sia stato pubblicato originariamente nel quarto fascicolo del 1939 della rivista fiorentina “Letteratura”, ovvero in tempi non sospetti di strutturalismo, almeno in Italia.

- ⁹ Ho già citato questi passi nel mio articolo: “L’ordine o la foga. Intorno a certe scritture di Emilio Villa”, in “Gradiva. International Journal of Italian Literature”, State University of New York at Stony Brook, spring- summer 1997.
- ¹⁰ “Ebbi modo di conoscere un figlio del Villa, un piccolo genio fisico-matematico, di cui pubblicai alcuni progetti [nella rivista *Civiltà delle macchine*], quand’era ancora studente liceale, destinati a sfruttare l’energia del sole”: L. Sinisgalli, “Un avanguardista a vita”, in *Letteratura Italiana. Il Novecento, vol. X*, Marzorati, Milano, 1980, p. 9604.
- ¹¹ Nella traduzione di Vincenzo Guarracino: “Lo scontro dei globuli segni ritorti di luce/dall’incasso dell’orbe si sviano per impulso dell’esca”: E. Villa, *Niger Mundus*, Morra, Napoli, 2005
- ¹² L. Stefanelli, “Il primo e ultimo istante dell’universo: sul *Niger Mundus* di Emilio Villa”, in “Atelier”, XII, 45, marzo 2007, p. 52.
- ¹³ A. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p.7.
- ¹⁴ E. Villa, *Linguistica*, in Id., *Opere poetiche I*, cit., p. 183.
- ¹⁵ Cartella numerata 87 nell’inventario reggiano.
- ¹⁶ Cito dal foglio 21 del fascicolo 13 (Poesie in italiano / 1960-1968 ca.) dell’Archivio Villa.
- ¹⁷ Vale qui la pena di citare per esteso: “L’enigma era [...] un pro-memoria e una minaccia: il linguaggio vi diveniva ambiguo perché doveva essere diviso tra due, e l’uomo, se pretendeva di tenerlo tutto per sé, poteva perderne del tutto il senso, come testimoniano, per esempio, il mito della Sfinge e la storia degli oracoli greci. L’origine del linguaggio è dunque enigmatica in entrambi i sensi, dei quali quello mitico anticipa quello scientifico”: A. Tagliaferri, “L’enigma nella poesia e nella poeica di Emilio Villa”, in E. Villa, *12 Sibyllae*, Michele Lombardelli editore, Castelvetro Piacentino, 1995, p. 5.

- ¹⁸ L'escalation nucleare ha prodotto, nella prima metà degli anni sessanta, ampi riflessi a livello di cultura popolare (esce nel 1964 il film di Stanley Kubrick *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*; risale al 1965 la partecipazione di Allen Ginsberg al Festival di Spoleto con il suo *Juke box all'idrogeno*).
- ¹⁹ Il 21 gennaio 1986 inizia per Villa, colpito da un ictus, quello che Aldo Tagliaferri chiama, nella biografia a lui dedicata (A. Tagliaferri, *Il clandestino*, Derive e approdi, Roma, 2004) *tempus tacendi*.
- ²⁰ La scelta da parte di Villa della parola greca che indica il suono contrasta con quella di Jacques Derrida che utilizza, in anni vicini per il suo *De la Grammatologie* (1967), il termine φωνή, che designa la voce come suono linguistico, prodotto dall'apparato fonatorio.
- ²¹ P. Valéry, *Les deux vertus d'un livre*, in *Œuvres*, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris, 1977, II, p. 1246.
- ²² Nell'ottonario italiano l'accento principale si trova sulla settima sillaba e gli accenti metrici, normalmente, si collocano sulle sedi dispari (ma accenti secondari possono situarsi sulla seconda, quarta e sesta sillaba). Frequente, infine, il caso di accenti principali che cadono sulla terza e settima sillaba.
- ²³ E. Villa, *Conferenza*, cit., p. 48.
- ²⁴ Cito dal primo foglio del fascicolo 10 dell'Archivio Emilio Villa (Dichiarazione dei diritti. Magna Charta/1954 ca.).
- ²⁵ Villa ha frequentato, nella seconda metà degli anni venti, le sedi di Seveso, Venegono, Monza e Saronno (toponimo, quest'ultimo, presente nei versi di Refe d'una vestaglia) del seminario arcivescovile di Milano.
- ²⁶ La centralità del "sasso" era già testimoniata, nel 1949, dall'*Omaggio ai sassi di Tot* e sarebbe stata confermata, nel 1955, da alcuni versi inclusi nella dodicesima delle *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*: "Sono di tutti i sassi? saranno, dico, / di qualcuno. I sassi? amano in silenzio // il silenzio. I sassi strutturano il sibilo / e la

traiettorie. I sassi quanti secoli / vincolano dentro? [...] / I sassi sono dure leggi sul terreno” (E. Villa, *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, in Id., *Opere poetiche I*, cit., p. 216).

²⁷ Così Claude Lévi-Strauss nell’intervista del 1967 (ora in *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault e Lacan*, a cura di P. Caruso, Milano 1969) in cui rievocava la celebre analisi del sonetto *Les Chats* di Charles Baudelaire, condotta in collaborazione con Roman Jakobson nel 1962: “L’opera è un oggetto dotato di proprietà precise, che spetta all’analisi individuare e che può essere interamente definita in base a tali proprietà [...] come un oggetto che, una volta creato dall’autore, aveva la rigidità, per così dire, di un cristallo: onde la nostra funzione si riduceva a metterne in luce le proprietà”.

²⁸ Cito dal fascicolo 27, retro del foglio 51 dell’Archivio Emilio Villa (*Poesie in italiano / 1960 -1985 ca.*).

«*Tota loquenda*»: per due *Sibyllae ineditae* di Emilio Villa
di Cecilia Bello Minciocchi

Dell'ampia produzione *sibyllina* di Emilio Villa, che mescola o alterna latino, italiano, francese e greco, *Sibylla* (*monosyllabica mona*) e *Sibylla* (*sabina*) [purum audivi]¹, sono entrambe integralmente in latino. La prima, d'apparenza metalinguistica o metapoetica, è giocata su una monadicità sillabica non priva di scatto provocatorio e dissacrante: *mona* allude senz'altro al monosillabo e alla *monade*, ma con ogni probabilità vale anche in tutti i suoi sensi dialettali e volgari. La seconda ha carattere narrativo e descrittivo, e incipit addirittura evocativo – «purum audivi proloquium de coelo» –, al quale fa seguito una situazione campestre, a non dire bucolica – «quercus nana», «grylli inter foliamen» –, che non manca tuttavia della presenza di un animale tradizionalmente sinistro, infido e nemico: «et viperae celatae ramis haerebant».

Di immediato e particolare rilievo appare, in entrambe le *Sibyllae*, la scansione ritmica del testo. Nel caso della *Sibylla* (*monosyllabica mona*) la versificazione è in larga parte assottigliata, raccorciata, verticalizzata in una sequenza di apposizioni monosillabiche terminanti in -s impura o in -x («mens», «fons», «ros», «frons», «onx», «nex») seguite a volte da un complemento di specificazione («animae tui», «temporis tui»...), a volte da una seconda apposizione accompagnata dal genitivo del pronome che come un rintocco chiude tutti questi versi («sons ultor tui», «ops mora tui»...). Questa struttura crea

una sorta di andamento litanico, di cadenza reiterata in accumulo, ulteriormente amplificata dall'intromissione, tra apposizione e apposizione, dalla sola congiunzione *et* che dà vita a versi monorematici e monosillabi con valore di separazione e di collegamento al tempo stesso, come minute cerniere. Sotto il profilo fonetico e ritmico il testo risulta un'invocazione (stante anche la partenza allocutiva e il ribattere sul pronome «tui» in fine di verso), una litania incisivamente cadenzata dalla frequenza di monosillabi, ma sotto il profilo semantico presenta screziature, come nel caso dei nessi «*sons ultor*» ('colpevole vendicatore'), «*nex lubido*» ('uccisione piacere'), «*trux medela*» ('truce rimedio') o cunei d'inquietudine come il nesso «*mors hospes*» ('morte ospite').

Si vedrà come la struttura di *Sibylla* (*monosyllabica mona*) sia fondata su rispondenze stringenti: nei due versi d'apertura, intanto, il paragramma da cui sono messe in eco, in relazione forte, «*Sibylla*» e «*sigilla*», primo e ultimo lemma del distico iniziale e dunque lo inquadrano, lo "contengono". Poi le assonanze tra «*loquenda*» e «*lingenda*», gerundivi quasi in paragramma che si riverberano anche sotto il profilo semantico, dal momento che *loquor* e *lingo*, pur non avendo autentica parentela etimologica, comunque si rispondono, essendo la lingua implicata, di necessità, tanto nel 'parlare' quanto nel 'leccare'. Si aggiunga a questi parallelismi, a questi rimandi, la posizione in chiasmo di «*Sibylla ... loquenda / ... lingenda sigilla*»; l'uso correlativo di «*modo*», e nei versi finali il bisticcio «*semillis / similia*»; l'inversione in chiasmo tra «*flatus feroces*» e «*ignotas res*».

Sibylla (*monosyllabica mona*) è chiusa da un verbo poco frequente (e comunque attestato in Catullo e in Cicerone) come *dissavior*, che significa 'baciare con tenerezza', 'lambire dolcemente con le labbra'. L'approdo della *Sibylla* «*tota loquenda*» è vezzeggiativo e amoroso, niente affatto privo di una sua fascinosa fisicità, confermata da una interessante variante nell'autografo: «*ac sinuose / ignotas res dissavieris*» è correzione di un precedente «*atque serene / ignotas res dissavieris*», ove congiunzione e

avverbio sono cassati con un frego, intervento correttivo che nel preferire ‘sinuosamente’ al quieto, pacificante ‘serenamente’ sottolinea senz’altro un’attitudine *sibyllina* (e anche villiana, certo) alla seduzione.

Anche *Sibylla* (*sabina*) [purum audivi] esibisce, già nell’incipit, un forte rimando alla parola, alla pronuncia: è il «proloquium» che significa ‘sentenza’, ‘ordine che viene dall’alto’, ascoltato «purum» proveniente dal cielo, «proloquium» sottolineato dall’allitterazione (con trattino non attestato) «pro-loco iuvante», corretto su un precedente «pro-loco vivente». E anche questo testo mostra, in un’altra variante dell’autografo, il medesimo ricorso al verbo *lingo*, poi cassato: il penultimo verso infatti, prima di essere «ad oleadas rotas fortunae eximia verba», suonava «ad oleandas rotas lingendas eximia mens».

Se *Sibylla* (*monosyllabica mona*), pur abbastanza lineare nella composizione su carta, conserva un aspetto grafico comunque estremo ed esibito nella essenziale verticalizzazione dell’ampia parte centrale, questa *Sibylla* (*sabina*) presenta invece una versificazione quasi classica, singolarmente lineare, ‘singolarmente’, s’intenda, rispetto ad altre *Sibyllae* più nettamente visive di cui sarebbe impossibile (nonché improprio) offrire una trascrizione².

In *Sibylla* (*sabina*) [purum audivi] il canale sensoriale dominante, prima ancora della vista, sembra essere l’udito. È vero che per lo più le *Sibyllae*, per loro stessa natura, hanno il valore di cartigli, di ironici, irregolari e irriverenti (quando non blasfemi) responsi graficamente composti, e tuttavia questa *Sibylla* (*sabina*), che peraltro si apre proprio con l’affermazione di una *sentenza udita*, ha una struttura versale estesa e iperlatina, diremmo, confermata da alcune particolarità dell’autografo. Il manoscritto, infatti, presenta un abbozzo di scansione metrica: le parole sono divise in sillabe per mezzo di linee verticali, come spesso avviene nella pratica scolastica quando si cerca di individuare gli *ictus*, e su quattro o cinque vocali compare un segno di quantità. Nei versi di questa *Sibylla* (*sabina*) Villa sembra costruire (o

cercare) piedi dattilici o spondaici, trovandone più spesso di spondaici; il risultato non è propriamente esametrico, anche perché i versi eccedono la misura dei sei piedi, ma certo rivela una tendenza alla costruzione logaetica e un interesse profondo alla scansione ritmica, alla risonanza che in questo testo appare più spiccatamente e ironicamente latina. Quasi questa *Sibylla (sabina)* fosse un curioso reperto poetico o una ricostruzione giocosa, un frammento evocativo quasi bucolico (ricorre al perfetto e agli imperfetti della descrizione) che d'improvviso, però, nella lontananza dei colli esplode in una sequenza allitterativa su liquide e nasali in nessi di incisiva sonorità (irr-, fr-, str-, r-, -rt-, -rb-, gr-, fr-, in-, -nd-, -nt-), e deflagra in verbi luminosi e caldi come «incendebant irradiando», e colloca tra «strepitus» e «fragores» un participio presente, «iobelantes», di significato piuttosto ambiguo – ma l'oscurità vera o messa in scena appartiene, segnatamente, a questi testi villiani –, perché attraverso *iocum*, 'scherzo', e attraverso *obelus*, 'obelò', il segno critico simile a uno spiedo che veniva apposto ai margini di passi testuali sospetti, forse "sporca" un ipotetico *iubilantes*, da un verbo impiegato tanto per i festosi schiamazzi dei campagnoli, tanto, nella *Vulgata*, per le lodi innalzate gioiosamente a Dio. Lo scatto ironico si completa nella proposizione finale implicita "perfetta" e costruita però, come a spregio, con un verbo che in latino non è attestato: «ad oleandas rotas fortunae», che vira verso comuni, ammiccanti e triti modi di dire, 'ungere le ruote', la 'ruota della fortuna'. Si ribalta, così, l'attacco che aveva echi sacrali forse dissimulati, forse addirittura subliminali, ma profondi, visto che «purum audivi proloquium de coelo» non può non ricordare certe movenze stilistiche dei testi sacri, certi annunci celesti, e in particolare un frammento dell'*Apocalisse* (14,13), «audivi vocem de caelo», usato nel responsorio dell'ufficio per i defunti. Con sonorità singolarmente freschissime si chiude, infine, questa *Sibylla (sabina)*, con un verso vibrante, quasi in sospensione, che ostenta una variante in *y* attestata ma per un lettore contemporaneo di Villa molto più caratterizzante, come è «grylli», un termine che suona latino ma latino vero non è,

«foliamen», e uno di quegli espressionistici verbi incoativi che Villa amava coniare, costruire a bella posta: «grylli inter foliamen refremiscunt».

¹ Fra parentesi quadre riporto l'incipit della *Sibylla* che si pubblica in questa sede per distinguerla dall'omonima *Sibylla (sabinina)* [Zodiaca signum] già apparsa alla fine degli anni Novanta. Per il testo e il commento di quella *Sibylla* mi permetto di rimandare al mio *Vox Labyrinthi. Quattro Sibyllae di Emilio Villa*, in «Avanguardia», 8, anno II, 1998, pp. 3-25.

² Si pensi a *CBille CBelle*, Michele Lombardelli Editore, Castelvetro Piacentino, 1995, cartella con cinque incisioni su lastre di zinco di manoscritti *sibyllini* tanto complessi, graficamente, da non prestarsi ad essere trascritti, testi che «costituiscono la più coerente, e forse la più efficace, realizzazione di quella sintesi tra parola e segno che il poeta aveva lungamente perseguito nelle opere visive», scrive Aldo Tagliaferri nella nota che accompagna le incisioni.

Sibylla (monosyllabica mona)

Sibylla quaedam tota loquenda,
modo cornua tacta modo lingenda sigilla
mens locus tui
et
fons vultus tui
et
ros animae tuae
et
frons temporis tui
et
sons ultor tui
et
sors lapsus tui
et
mors hospes tui
et
fors hospes tui
et
onx sepia tui

et
pars totum tui
et
nexus lubido tui
et
ops mora tui
et
faex fines tui
et
trux medela tui
statim ergo
eripias a semillis
similia coeli
confecta, et a latere tuto
flatus feroces abdas ac sinuose
ignotas res dissavieris.

Sibylla (sabina)

purum audivi proloquium de coelo, pro-loco iuvante
 inanis quercus nana in mediastino semite crevit
 et viperæ celatæ ramis haerebant eminique
 et longiqui foci colles incendebant irradiando
 per strepitus iobelantes fragoresque viventes
 ad oleandas rotas fortunæ eximia verba
 grylli inter foliamen refremiscunt.

Nota ai testi

Come le altre *Sibyllæ* di Emilio Villa edite o inedite, anche *Sibylla (monosyllabica mona)* e *Sibylla (sabina)* [purum audivi] risalgono con tutta probabilità alla prima metà degli anni Ottanta, come ha affermato Aldo Tagliaferri, cui si devono i primi studi dei testi *sibyllini* di Emilio Villa. Assai poco disposto a lasciare tracce storiche di sé, quando non (e più spesso) autentico dissipatore di informazioni, incline a scompaginare le carte e a depistare, Villa non apponeva alle *Sibyllæ* la data di stesura. Tuttavia i supporti cartacei usati dall'autore – cartoncini di inviti a mostre o conferenze con autonoma presenza della data, o buste di lettere con impresso un timbro postale – permettono talvolta di stabilire un confine

cronologico liminare, un termine *post quem*. Così è per *Sybilla* (*monosyllabica mona*), testo manoscritto su un invito che, pur mancando di esplicita indicazione dell'anno, ma riferendosi ad un incontro romano sulla «40a Biennale d'arte di Venezia», permette di risalire al 1982 come termine *post quem*. Il cartoncino d'invito è di colore beige chiaro (cm 9,6 x 21), stampato in marrone su un solo lato, il testo manoscritto di Villa è vergato su entrambi i lati, recto e verso, in due inchostri alternati deliberatamente e direttamente in fase di stesura, non in fase di correzione. Diversamente il supporto cartaceo di *Sibylla sabina* [«*purum audivi*»] non presenta puntuali indizi di datazione: il testo è manoscritto su foglio bianco da taccuino (cm 13,5 x 21), in inchiostro nero per il titolo e blu per il testo. Si intende che le trascrizioni sono fedeli ai manoscritti.

Desidero qui ringraziare Francesco e Stefania Villa, per avermi accordato, tramite Aldo Tagliaferri, la trascrizione e la pubblicazione di questi inediti; ad Aldo Tagliaferri, che ha avuto la cortesia di inviarmi la riproduzione fotostatica dei manoscritti, devo anche la descrizione dei supporti cartacei di cui non ho avuto visione diretta.

[...] chi che aspetta di sentire le parole? o voi
 aspettate di sentir le cose tra le cose? o qui si aspetta
 di udire le cose e le parole? ma chi cose
 e parole chi dice, dove sono? parlare
 si, si può: è libero parlare: e con chi parli?
 diremo insieme le creazioni, le cose scarnite
 e scottanti, e che e come e sotto che fogliame raro
 sarà il nuovo, l'altro, peccato originale [...] ¹

Chaos: Pesare-Pensare
 di Enzo Campi

“Né alla mia mente non sfugge che è difficile illustrare in versi latini le oscure scoperte dei Greci, scoperte che bisogna trattare con parole nuove, per la povertà della lingua e la novità degli argomenti; ma il tuo valore tuttavia e l'ambito piacere della soave amicizia mi persuadono a sostenere qualsiasi fatica e m'inducono a vegliare durante le notti serene, cercando con quali parole e con quale poesia io possa accendere innanzi alla tua mente una chiara luce, per cui tu riesca a scrutare a fondo le cose nascoste”.
 (Lucrezio, *De Rerum Natura*)

Quando Ovidio scrisse: «I versi del grande Lucrezio sono destinati a morire solo quando tutta la terra sarà distrutta», non poteva certo immaginare che a distanza di secoli una compagnia teatrale performativa e di ricerca (*Lenz Rifrazioni*)² potesse mettere in scena o, se preferite, *levare* dalla scena una tra(n)sposizione del suo chaos metamorfico; e che un qualsiasi *praticante* della letteratura potesse far coincidere sullo stesso asse quel primo chaos al chaos babelico di un certo Emilio Villa, autore che, come fa giustamente notare Aldo Tagliaferri, ha subito l'influenza elettiva di Lucrezio, e non solo quella espressamente palesata nel *Niger Mundus*. Del resto basta rileggere il testo citato per comprendere come gli intenti dell'intera produzione villiana si facciano specchio fedele dei versi di Lucrezio: le parole nuove, la povertà della lingua madre, la chiara luce e le cose nascoste. Potrebbe sembrare un'operazione anomala o una forzatura, ma se Lucrezio scrive: "libero si ravviva il soffio del fecondo zefiro", se Villa afferma: "seme era il vento"³, non sembrerà azzardato inserire tra i due la leggerezza e l'arealtà dei corpi che (dis)animano il *Chaos* di Lenz Rifrazioni che, beninteso, si costituisce proprio a partire dalle metamorfosi ovidiane. E se Ovidio afferma che "A narrare il mutare delle forme in corpi nuovi mi spinge l'estro", un autore decisamente "estroverso"⁴ come Villa non potrà esimersi dall'usare le sue "parole nuove" trasformandole in "corpi nuovi" per rendere «circolante» il chaos metamorfico della sua arte.

Proviamo ad essere più chiari.

Qui tutto verte sul peso e sul pensiero.

(messa in) opera

Se l'*opera* è il peso, la *messa* (il rituale attraverso cui il pensiero si consegna al peso) potrebbe rappre-

sentarne il nome o la nominazione. Ci si nomina *corpo in opera* (ovvero: peso pensato) votandosi ad una celebrazione rituale che ci configura a partire da un inevitabile dispendio (l'estromissione, l'esposizione, l'estensione e, in Villa, naturalmente anche la dissipazione). Questo in teatro ma anche e soprattutto nella scrittura. Il dispendio è innato. Esiste, anche solo allo stato latente, prima di ogni alterità e di ogni simulacro. È esso stesso simulacro in cui differirsi e decostituirsi. Il dispendio esiste a partire da un punto (un modo d'essere?) e prima di estromettersi per raggiungere uno specifico fenomeno di coscienza, ovvero prima ancora di es-porsi e di es-tendersi attraverso un corpo in opera.

Cosa è (una) opera?

Un innesto-incesto tra corpo e corpo (corpo anatomico che si «scrive» nello spazio e corpo linguistico che si innesta nello spazio), tra aria e aria. L'«aria», sia nel chaos di Lenz che nel chaos villiano, è lo spazio per eccellenza, lo spazio che, per sua stessa natura, può e deve veicolare le voci dei corpi e i corpi delle voci, è il luogo primo, precipuo, ultimo e definitivo (sebbene sempre sospeso e rinviato), perché rappresenta l'idealizzazione del cosmo e della «cosmogonia»⁵, l'«illimitate niente» da cui proveniamo e a cui siamo destinati. L'aria è il corpus maximo, il ricettacolo, l'unica vera chora degna di questo nome, lo spazio in cui agire e farsi agire.

Chaos areale (quello di Lenz allo stesso tempo sovraccaricato e privato di realtà; quello di Villa sicuramente sovrabbondante e, in un certo senso, abbandonato), tenue, leggero. Uno spazio diviso, spartito in luoghi, in aree specifiche. Aree ariose, areali, intervallate, bucate, sospese.

L'area è qui una sorta di intervallo sospeso, così come l'intervallo è l'aver-luogo dell'area, si potrebbe dire: l'aver-luogo dei luoghi iscritti nello spazio. Se l'aver-luogo è un «portare allo scoperto» (consideriamo anche il concetto heideggeriano di «vuoto» nell'opera d'arte), ebbene qui ci tocca pronunciare la parola *es-tensione*, come parola-chiave che può aprire (e chiudere) tutte le porte. Ciò che si porta allo

scoperto si estende e si espone come intervallo, come spaziatura, come spaziamento tra area e area, tra aria e aria. Il corpo disegna e designa un intervallo per sospendersi (e per sospendere la propria “sensibilità”, ovvero l’incontro-scontro tra peso e pensiero) nello spazio. Sarà forse per questo che i corpi *pietrificati* nel *Chaos* di Lenz divengono, a tutti gli effetti, un’opera d’arte? Il corpo – nella sua pietrificazione, nel portarsi allo scoperto, nel denudamento di un intervallo, nel designarsi come aver-luogo di un’area – rappresenta la messa in opera del vuoto come aver-luogo dello spazio.

Tutto questo avviene per *contatto*.

Corpo e spazio mettono in opera il loro reciproco toccarsi. Ci sono diverse modalità di toccare e di toccarsi.

Il *Chaos* di Lenz non disdegna di esplorare anche il *contatto* verbale. Questi corpi dicono e si dicono, si pongono all’ascolto e pretendono un ascolto, rischiano la moltiplicazione delle lingue e dei piani semantici parlando e parlandosi, facendo parlare lo spazio e facendosi parlare dallo spazio. Il corpo parla proprio del reciproco toccarsi, parla la lingua degli *affetti* e quella delle *affezioni*⁶, parla la lingua dell’attrazione e quella della repulsione, parla la lingua del *peso* e quella del *pensiero*.

Lo spazio, a sua volta, parla diversi linguaggi, parla la lingua morta degli avi, parla il linguaggio didascalico del pensiero elementare, parla il linguaggio tecnologico della suggestione visiva e del pensiero, per così dire, complesso.

E tutto questo è chiaramente riconducibile a Villa, il gioco verbale invade i territori fonetici e quindi “pretende un ascolto”, la *jonglerie* villiana, in cui le parole sembrano nascere una dall’altra, rischia anche il repentino passaggio (metamorfosi) da una lingua all’altra, ovvero: la delocazione del *peso* da *pensiero* a *pensiero*. Lo spazio villiano, di volta in volta riterritorializzato, che sia un foglio, una lastra di plexiglas, una stele di polistirolo, ecc., è quel luogo ove le parole, a loro volta spazializzate, divengono corpi ana-

tomici.

Così ad un primo *chaos areale* dobbiamo aggiungere almeno un *chaos babelico*. Messa in opera dei corpi e delle lingue. Qui ci tocca anche pesare il labiale, soppesarne l'ammiccamento, la lascivia, la gutturalità. Qui ci tocca anche gustare l'animalità ("L'uomo ha dentro l'animale; se ne libera, per sacrificarlo e restituirlo alla vita, uccidendolo, con il segno"⁷) come modello (e quindi anche come simulacro) per il divenire.

Divenire cosa?

Divenire come erezione: l'innata totemia in cui ci si eleva.

e mentre gli altri animali curvi guardano il suolo,
all'uomo diede viso al vento e ordinò che vedesse
il cielo, che fissasse, eretto, il firmamento (Ovidio, *Metamorfosi*)

Non bisogna sottovalutare quest'aspetto in Villa, perché è tematica ricorrente e variamente declinata, non solo nelle opere visuali ma anche in senso propriamente letterale; per citare due sole occorrenze: l'idolo di Amorgos (in *Linguistica*, poi ripreso in una delle *Diciassette Variazioni...*) e il poeta-albero da cui precipitano le foglie-parole (in *Niger Mundus*), senza considerare il fatto che la figurazione, ideale e idealizzata, delle Sibille è, per quel che mi riguarda, sicuramente titanica o, se volete, totemica, eretta sì, ma come sospesa sul suo «doppio al lavoro»: il *trou*, il buco, la voragine, l'apsu (abisso).

Il corpo es-teso, pro-teso e quindi eretto, esposto anche nella sua nudità, messo in opera come opera d'arte non fa che conclamare ulteriormente i concetti di perdita, destituzione, distanza, divario. Erezione, ma anche escrezione, eiezione, evacuazione.

Ebbi più tardi lo scarico delle maiuscole,
 il flusso delle iniziali allo stato puro,
 il sistema corrotto delle sospensioni,
 delle parentesi, dei tradimenti fonetici
 e tutto ciò mi pizzica come
 un festone nel cavo delle narici
 o dello sfintere.⁸

Tutte queste funzioni corporee sono sottese, attese, estese. Azioni portate al *limite*, (talvolta espote anche nel loro non-accadere; non c'è bisogno che vengano necessariamente manifestate, esse comunque sussistono a livello intestino, sono già sufficientemente *pensate* e il loro *peso* è oltremodo evidente), sempre ripetute e differenziate, in maniera ciclica e puntuale.

Tutto sommato (o sottratto) un'operazione.

èskhaton

Correva l'anno 1934. Villa, a soli vent'anni di vita, pubblicava il suo primo libro, intitolato *Adolescenza*. Durante il primo dei 2 eventi che abbiamo realizzato a Bologna, una sorta di excursus bio-poetico, dove per grandi linee abbiamo tracciato alcuni punti-chiave della produzione villiana a partire proprio da *Adolescenza* per arrivare fino a *Zodiaco*, dicevo: ho chiesto ad una poetessa di leggere una specifica poesia intitolata "Parole silenziose" e poi una poesia intitolata "Mistero" del 1936. Perché?

Perché, al di là degli specifici corpus testuali, c'era una cosa da evidenziare riguardante i titoli delle due poesie: *Parole Silenziose* e *Mistero* che, non a caso e quasi profeticamente, rappresentano due delle tematiche più forti dell'intera opera villiana. Da un lato il "mistero", il mistero legato all'enigma, all'uso pressoché incondizionato delle lingue morte, ai toni oracolari e vaticinanti, al ricorso o, se preferite, al rinvio costante ai misteri eleusini, all'iperdeterminazione letteraria, ecc.

Questa poesia si conclude così:

Io volevo lineare, nella luce, il volto,
 ma si disfaceva:
 accostavo pietre a pietre su pietre,
 ma anche il segno della pena
 più antica, era vano

Cosa abbiamo qui? In primis la luce (tra le numerose dicotomie presenti nella letteratura villiana quella dell'ambivalenza interagente tra chiaro e scuro è sicuramente una delle più ricorrenti), un volto in disfacimento (magari proprio per colpa della luce che lo investe) – e poi le pietre, accostate e sovrapposte, per arrivare al segno e alla vanificazione.

Come non andare all'amigdala, la pietra sacra, la pietra delle pietre, a forma di mandorla, e quindi di uovo. E, almeno da un punto di vista ideale, qualsiasi disamina sul pianeta villiano dovrebbe aprirsi proprio con le molteplici accezioni ed estensioni dell'oeuf: con l'ovo-ovulo-loculo-oculo, con l'ovo-atanor (forno alchemico dove avviene il solve e coagula della scrittura e delle lingue), con il gioco dell'uovo che contiene e pressa dentro di sé da un lato l'intero mondo e dall'altro lato le emozioni, la memoria

emozionale (l'amigdala è anche una parte del cervello, proprio quella dove risiedono le emozioni). Una pietra anche, per così dire, offensiva, con la quale si ricavava la punta delle lance. Una pietra quindi che può produrre una lacerazione, una ferita, un buco, e quindi lasciare un segno. Ed è così che Villa conclude : “anche il segno della pena / più antica, era vano”. Sarà forse anche per questo, per vanificare, e quindi per certificare questo nulla al lavoro, questa propensione alla dissipazione, che Villa nel 1949 realizzò quella che oggi viene definita, in modo generico, una performance, e che contiene in sé una serie di messaggi volti ad inaugurare, magari platealmente, il suo «essere-nell'atto».⁹

Voglio rubare una breve ma illuminante descrizione di Nanni Cagnone che mi sembra, in tal senso, determinante.

“In un giorno degli anni Cinquanta, Emilio scrisse le sue parole su un numero di sassi e poi le confidò al fiume: gettò i sassi nel Tevere, amando che ne scomparissero le parole. Non lo fece per altri, non fu l'esibizione noiosamente didattica di un artista concettuale: fu un rito, l'opera scarna e non veduta di un credente, di un intrepido amico del chaos.”¹⁰

Quel chaos che ha enormemente condizionato e caratterizzato tutto l'opus villiano.

Dunque, da un lato il *mistero* e dall'altro lato le cosiddette *parole silenziose*.

È noto ma è sempre meglio ribadirlo: tutte le profusioni letterarie di Villa, tutte le soluzioni e, se volete, le esagerazioni linguistiche, spesso babeliche, in realtà sono idealmente proiettate verso una sorta di silenzio originario, quel silenzio che andiamo a definire, semplificando e riducendo, come l'indistinto

e l'inarticolato, come la voce del caos primordiale, come se fosse possibile raggiungere questo silenzio solo attraverso una profusione di urla. Ebbene, il nostro Villa, già negli anni 30 si permette il lusso di indicarci la via di accesso a quella che sarà la sua letteratura a venire.

La poesia in questione si chiude così:

Perché in bocca de l'eternità
S'è accesa la parola del mio tempo,
e lieto sul fondo degli anni,
come nella melma del naviglio
acqua m'adagio, e passo

L'acqua, come ciò da cui proveniamo, la nostra origine amniotica, l'acqua come brodo primordiale, anche perché metaforizzata nella melma del naviglio (e quindi nella melma del Tevere), acqua impura, si potrebbe dire anche tossica, posta, come dice Villa, "sul fondo degli anni" – ma attenzione il fondo non è qui ciò che verrà ma ciò che ci ha preceduto, che è già avvenuto, per quanto destinato a ripetersi e a ri-ciclarci, a riproporre il suo ciclo, che è un ciclo eterno di differenze e ripetizioni. In tal senso si potrebbe dire che ciò che ci ha preceduto è proprio l'eternità.

Lo stesso Cagnone nella sua "Cognizione di Emilio Villa" riporta testualmente:

A un amico, il quale domandava a Villa: «A che pensi?», ha risposto: – con una sola parola – «Eterno», come diceva a me in altro tempo per la via, impuntando di colpo la voce, «Èskhaton! Èskhaton!».

E allora quell' "acqua, m'adagio e passo", quell'adagiarsi passando, quel transito inesausto che può veri-

ficarsi anche da fermo, nell'immobilità, in quello stallo dinamico che la sua scrittura trasmette, che la struttura della sua scrittura getta verso l'esterno, troviamo il senso della fluidità, di un qualcosa che è destinato a scorrere, ma solo dopo aver compiuto un'effrazione.

E allora potremmo parlare di Villa come di un "precipite", come di un qualcosa che precipita e che si precipita, che corre a perdifiato verso la cosa alla quale affiancarsi, verso la cosa in cui adagiarsi, verso la cosa da traforare, verso il suo destino, che è proprio quello – così come già Artaud (che tra l'altro era stimato da Villa) – di esplodere e di ricadere in mille pezzi e schegge, ricadere sulla pagina per meglio annientarla, ricadere sulla plastica, sul plexiglas, sul polistirolo, sulle tele, insomma su tutti i supporti che da Villa sono stati usati e di cui ha abusato.

atto

estromissione

Mi piacerebbe qui ricordare un evento la cui valenza non si riduce all'aneddotica, ma anzi se da un lato ci proietta di getto in una sorta di chora multisignificante: terra, madre, nutrice, ricettacolo, porta-impronte, dall'altro lato certifica la levata dalla scena di una combinazione contemporanea di azione e atto: si compie l'azione nel fissaggio di un gesto, ma si è nell'atto solo estromettendosi dall'azione e quindi vanificando qualsiasi fissaggio.

Correva l'anno 1981. A Brescia, nella galleria multimedia, gestita da Romana Loda, (ac)cadeva un evento. Venivano esposte, per la prima volta, una serie di lastre di plexiglas trasparente su cui Villa aveva scritto a mano i testi de *le mûra di t;éb;é*, testi scritti in greco antico. A corredo di ogni lastra Villa appone, in una busta di plastica, sempre trasparente, l'auto-traduzione in lingua italiana, ma – attenzione – fatta

a brandelli, lacerata. In un regime di doppia trasparenza, quella delle lastre di plexiglas e quella delle buste di plastica, la lingua cosiddetta madre, l'italiano, viene semplicemente distrutta, annientata, e ridotta a scarto della lingua greca. La *lingua viva* cede il passo alla *lingua morta*. Questo scarto, è in realtà una scorta, una scorta di senso che fa da tramite per le prosecuzioni, le estensioni, le protesi che si aprono a raggiera in tutte le produzioni villiane.

In che modo Villa qui è nell'atto?

Attraverso almeno due modalità: 1) vanificando il gesto primario (l'azione) con l'inserimento di un elemento aggiuntivo: ovvero il testo secondo (quello in italiano) – 2) distruggendo il testo, imbustandolo e rendendolo accessibile in un regime di trasparenza.

Annientare il testo significa già estromettersi dal testo, questo è lampante, ma è la sottoposizione del testo a un regime di trasparenza che surdetermina la valenza concettuale.

È praticamente necessario traslare questo "essere-nell'atto" sull'asse che collega Villa a Claudio Parmiggiani (oltre al fatto di aver voluto la grande mostra su Villa realizzata nel 2008 a Reggio Emilia, e che comunque resta a tutt'oggi, l'evento più completo, come dire, più articolato che sia mai stato realizzato su Emilio Villa, oltre ad aver curato – in puro spirito villiano – l'enorme e smisurato libro-catalogo, Parmiggiani era – anche e soprattutto – amico e collaboratore di Villa in più progetti), dicevo: quell'asse che unisce il progetto dei "labirinti di vetro" di Parmiggiani alla *levata di scena* delle lastre di plexiglas de *le mûra di t;éb;é*. E tutto questo al di là dell'importanza che il labirinto ha avuto nella disseminazione villiana.

In Parmiggiani, i labirinti di vetri permettendo il transito della vista da un elemento all'altro creano come una sorta di confusione (da leggersi anche con le due parole separate tra loro: con-fusione, ovvero una cosa che accade attraverso una fusione), non c'è un muro che limita il raggio d'azione, non c'è una

parete da aggirare, c'è questa distesa sconfinata di vetri, la cui trasparenza invita a mettersi nell'atto dimenticando l'azione.

Se mi concedete una definizione perentoria: i labirinti permettono il *transito* nella ri-proposizione differenziata dell'identico. Ma attenzione l'operazione non si esaurisce nella trasparenza della moltiplicazione. L'azione culmina nella distruzione dei pannelli di vetro compiuta dallo stesso artista. Ragionando, così come lo stesso Villa avrebbe voluto, in termini di iperdeterminazione, per rendere trasparente la moltiplicazione della trasparenza bisogna molto semplicemente distruggerla e arrivare fino al vuoto, quel vuoto in un certo senso pneumatico, ove preservare l'idea dell'annientamento. Un vuoto-chora (arioso e cosmogonico? compresso e pneumatico?), in senso prima platonico poi derridiano, dove la chora è terra ed insieme ricettacolo, madre di tutte le azioni, di tutte le lingue e insieme porta-impronte, ovvero spazio ove mettere al lavoro *peso e pensiero*.

Questa scena dell'Èskhaton, dell'*avvento* escatologico, del guardare fino alla fine, questa scena del «disastro» trova un suo correlativo esemplare con la scena villiana: da un lato l'attraversamento del testo in greco che passa (si proietta, si getta) oltre il supporto sul quale è inciso e dall'altro lato la distruzione e quindi l'annullamento del testo italiano (messo in busta, cioè in un altro ricettacolo), ovvero: da un lato l'eternizzazione della lingua morta: il greco, e dall'altro lato la "distruzione" della cosiddetta lingua viva: l'italiano. E i cocci di vetro di Parmiggiani che sopravvivono all'azione (e che restano quindi nell'atto) non sono forse l'equivalente semantico dei pezzi di linguaggio che Villa ha lacerato?

Ma, beninteso, né i cocci di vetro di Parmiggiani né i lacerti di testo di Villa sono messi a riposo. Essi saranno la scorta di senso destinata ad evolversi, anche a costo di dissolversi.

mimesi : nutrimento e sacrificio
variazioni di tono su sovrabbondanze e abbandoni

Se, come dice Nancy, “la voce è già un abbandono”, perché per fuoriuscire esige a priori una “spinta”, allora l’importante non è intendere il detto, ma appropriarsi dell’abbandono che è nel detto, anche a costo di fraintenderne il gesto originario. E quel “gesto finalizio” di cui leggeremo poco più avanti, quel farsi carico di una prospettiva (“perspectiva”) che deve, per forza di cose, guardare fino alla fine e che deve passare attraverso lo “squarcio” e il “lacerato”, quel “gesto finalizio” è proprio il gesto originario da ripetere *ad aeternum*, per far sì che, finalmente, si intenda che le caratteristiche peculiari di tutta la letteratura villiana possono anche riassumersi in due sole parole: nutrimento e sacrificio.

Se noi vediamo un corpo nudo (che sia maschile o femminile è irrilevante) in opera o in esposizione, la prima cosa che salta agli occhi sono le sue estensioni (il pene e i seni ad esempio). Queste estensioni sono «gettate» verso il fuori, e quindi abbandonate. Siamo noi capaci di cogliere questo abbandono, questa cosa che Heidegger definiva «il disponibile»? Possiamo certo coglierne una parte, uno dei tanti tasselli che (de)compongono la sua essenza sovrabbondante, ma non sarà mai possibile raccogliere un’unità di senso che sia per l’appunto unica e indissolubile (vuoi solo perché il corpo, in quanto esposto, è già opera d’arte in sé, e non importa che sia animato o inanimato). È sempre una questione di campi di leggibilità. Allo stesso modo la parola villiana, essendo anch’essa corpo (nudo, *diversamente* nudo) in opera, cerca la sua estensione nella voce, nella phoné, nella «gettata» di una voce che possa esacerbare qualsiasi campo di leggibilità, vanificando possibili univocità di senso. Ma se il corpo nudo di Lenz pretende di essere ulteriormente spogliato, come se si potesse artaudianamente raschiarne la pelle per arrivare a quella che lo stesso Artaud definiva “macchina surriscaldata”, il corpo villiano sem-

bra invece impegnato nella ricerca di un rivestimento, di un abbellimento, di un ulteriore orpello in cui confondersi e sfinirsi. Questo perché la letteratura villiana è essenzialmente mimetica; e non solo: spesso si concede il lusso di fingere la sua stessa mimesi raddoppiando o triplicando i piani d'esposizione e le loro possibili estensioni. In entrambi i corpi, e secondo modalità diverse, c'è sovrabbondanza di dati e quindi abbandono. La parola-vs-corpo e il corpo-vs-parola sembrano abbandonati a se stessi proprio perché surdeterminati, iper-estesi, eccedenti, e quindi sovrabbondanti. In tale ottica non ci sarebbero limiti nei quali essere iscritti o contenuti. Ma tutti noi sappiamo che, se volessimo estendere ulteriormente il gesto, ogni palcoscenico ha i suoi limiti fisici, strutturali, architettonici e che il formato di un libro è propriamente un limite. Anche se questo non è lo specifico a cui ci rivolgiamo oggi, ci sovviene comunque l'idea di un limite, inteso anche come bordura, da calpestare e nel quale praticarsi. Anche e soprattutto mimetizzandosi o fingendo una mimesi caratterizzante, come nella seconda delle *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, dove la mimesi non è solo fonetica ma abbraccia la visione di un intero mondo poetico, di un'intera concezione letteraria che l'autore si auspica possa giungere in soccorso di quell'«Ytaglia» culturalmente degenerata.

Imprestami una battaglia di suggestioni tassative, di zanzare di
allegrie di classiche maniere o impetuose, decise, non timide né tenere

e caratteristici contatti con tutto quello che il presentimento
accumulato nel futuro accumula di relativamente straordinario e di
inconsueta potenza nell'ordine, diciamo così, per paura, per ipotesi,
per noia terrestre

calde congetture in più e di grandezza inimmaginabile
 liberamente misurata nell'orbita delle frenesie come
 se uno guarda dritto sull'asse dei capofitti: come a dire,
 press'a poco, strabico, sguercio, o simili, di sbieco, e via

beh, spirami speculazioni apparenti e sperimentate nel chiasmo
dei tagli e delle congiunture la piena ragione del distante
coniugato con l'ubiquo

cedimi, prego, la fulminea consulenza protestata dal simbolo
 temerario cedimi le tue pause solenni
 (aumentate, magari!) e cantami sul pallottoliere
 la materia magnifica
 delle occhiate senza ragione
 delle vacanze
 delle sbadataggini infernali

cantami i disastri accertabili che s'incontrano di solito
 nell'incolume spettrale della intensità lo squarcio

cantami i disastri accertabili che s'incontrano di solito
 nell'incolume spettrale della intensità lo squarcio
 sui fianchi del sudario, velum templi
 prex (orphica) pex (perspectiva)

intensifica la dimensione algebrica del lacero le forme

più gentili più scaltre più esaltate più generali del gesto
finalizio, dies irae

e concentra gli ultimi frantumi di umano intelletto
in un cavo inaccessibile di impropri come in un
palmo di mano o in lago di aria ragionata
o musicata aria mentre stridono

sul disco della divinità orizzontale forbice e lesina
coltello punteruolo pece e spago

Per rendere un effetto più incisivo e per certi versi plateale, il tono assume un ritmo da preghiera (“imprestami”, “spirami”, “cedimi”, “cantami”, “intensifica”, “concentra”). Ho scelto di riportare l’intero corpus testuale anche per significare ulteriormente come Villa scrivesse, sempre e comunque, per il linguaggio e come molte delle sue produzioni debbano essere lette come vere e proprie dichiarazioni di poetica. Qui al di là delle iperdeterminazioni (che ho sottolineato nel testo, e che andrebbero inserite nelle antologie scolastiche come esempi di pura poesia), se ci si focalizza sulla parte finale ritroviamo, in rapida successione e senza bisogno di ulteriori spiegazioni, in primis un “cavo” (il solito, immancabile *trou*, ma qui caratterizzato come chora-ricettacolo in cui concentrare “gli ultimi frantumi di umano intelletto”); poi “un lago di aria ragionata”, ovvero lo spazio (il *corpus* scenico e letterario) areale (ma ragionato, quindi *pensato*) invasato dall’acqua (ricordate la chiusa di *Parole silenziose*: “acqua, m’adagio e passo?”); e infine la “musicata aria mentre stridono”, ovvero: voci e corpi, coacervi di parole sovrabbondanti e abbandonate che stridono nello spazio, che portano il loro peso nello spazio. Uno spazio che è

quello del “disco della divinità orizzontale”, ovvero di quella fantomatica cosmogonia sumera che sempre rinvia a riproporre il suo segno.

parole barrate

Stelio Maria Martini, nel pezzo che chiude “il verri” (Nr. 7/8-1998, su Emilio Villa), come già accennato, pone la questione della ~~differenza~~ tra “autore introverso” e “autore estroverso”. Che Villa sia da inscrivere (per quanto egli sia comunque inscrivibile in qualsiasi categoria; non credo difatti che possano esistere altri autori che, allo stesso modo di Villa, ~~resistano~~ a qualsiasi tipo di generalizzazione) nel secondo gruppo è fuori da ogni dubbio, almeno per ciò che riguarda le produzioni date alle stampe dal 1950 in poi, più o meno dall’ennesima dichiarazione di poetica *significata* (letteralmente inframezza come segno, come traccia-di-sé, per quanto destinata alla ~~dissoluzione~~) in *Linguistica*:

E non per questo celebri coscientemente il germe
 sepolto, al di là,
 e celebri l’etimo corrosivo dalle iridi fonetiche,
 l’etimo immaturo,
 l’etimo colto,
 l’etimo negli spazi avariati,
 nei minimi intervalli,
 nelle congiunzioni,
 l’etimo della solitudine posseduta,

l'etimo nella sete
 e nella sete idonea alle fossili rocce illuminate
 dalle forforescenze idumee, idolo di Amorgos!¹¹

Da siffatti presupposti si può comprendere come Villa abbia poi intenzione di procedere. Si potrebbe parlare di un'*origine* da rivalutare e insieme scardinare, di un'«origine» prima estirpata dal suo contesto mitico, sacrale, arcano, arcaico, poi riplasmata e gettata d'emblée nella cosiddetta fabbrica letteraria del Novecento, quella che, almeno a prima vista, sembrava avida di avanguardie e novità.

Non abbiamo ancora cominciato e già siamo stati costretti a barrare quattro parole. Le parole qui barrate sono da intendersi come una sorta di sbarramento, di reticolato (meglio se spinato) da oltrepassare per entrare nel territorio della disseminazione villiana. Abbiamo quindi barrato la *differenza* (che è sinonimo di variazione, del "detto in molteplici modi"), la *resistenza* (riconducibile almeno al fatto di voler restare ai limiti dei cosiddetti «campi di leggibilità» e fuori dai giochi del potere), la *dissoluzione* (ricordare qui "I sassi del Tevere" è scontato, ma obbligatorio) e la *gettata* (l'estroversione cui si riferiva Martini o, se preferite, in senso anche lacaniano, l'estroiezione di parole e/o tronconi di parole su qualsiasi supporto in grado di ospitare, per così dire, il seme della disseminazione).

La disseminazione, che qui trasformiamo in "*semenza*", diviene la nostra quinta parola barrata, ed è una parola straordinariamente ricorrente nelle produzioni villiane fin dai tempi della sua giovinezza (a solo titolo d'occorrenza in *Pezzo 1943: Comizio* appare per ben tre volte).

Tutte le nostre parole barrate sono, a tutti gli effetti, degli invii. Ma quali sono le destinazioni o i destinatari?

Si dà invio (anche apparentemente casuale: lo scarabocchio su un biglietto per strada o su un tovagliolo durante una cena, il testo improvvisato sul catalogo di una mostra, ecc.) come gesto di trasmissione di dati. Si dà destinazione quando il destinatario riceve quei dati e li elabora. Ma, come spesso accade in Villa, se il destinatario dei dati cosiddetti sensibili è lo stesso «linguaggio», come potremmo mai risolvere la questione? Se è proprio il linguaggio a ricevere i colpi e le gettate di Villa, noi lettori come dovremmo porci dinanzi alla portata di tale gesto?

Che il fenomeno Villa sia sicuramente irrisolvibile è cosa ampiamente appurata, per questo bisogna parlarne. Ed è proprio quello che stiamo facendo, parliamo di Villa mancandolo. E quindi ci manchiamo mancandolo. Ed anzi: bisognerebbe proprio mancare la presa. Non le “prese” (prit) artaudiane che circuiscono e annullano lo spirito (es-prit), né l’appropriazione del puro es (*L’es prit pur*, opera visiva) che Villa ha variamente declinato ricorrendo alla figura del lapsus e facendo precipitare la psyché freudiana propriamente in apsu (in abisso), ma il godimento innato di lasciarsi scivolare le cose dalle mani e di abbandonarle al loro destino erratico. Un atteggiamento di questo tipo è caratteristica peculiare di una iperdeterminazione polisemica a monte che non può non disseminarsi a valle. Le **semenze** villiane sono destinate ad un continuo germoglio. L’invio e la destinazione villiana sono da ripensarsi anche in funzione di un invio ripetuto *ad aeternum* e di un destinatario (lo stesso linguaggio) sempre assente, proprio perché troppo presente a se stesso.

Si potrebbe parlare di urgenza della relatività, ma in realtà non è una locuzione appropriata. Villa non cercava la relatività, caso mai perseguiva una sorta di mancanza d’assoluto. Forse perché era conscio del fatto che l’assoluto non potesse esistere, non in una forma univoca almeno. E allora bisognerebbe osare una serie di *assoluti*, interagenti (ma anche solo affiancati l’uno all’altro), vuoi solo per il carattere esaltativo (talvolta anche lapidario) e enfaticizzato che pervade le sue profusioni letterarie. Ma l’assoluto,

in quanto tale, deve essere univoco, pena la sua mancanza d'assolutezza. Dire «gli» *assoluti*, rappresenterebbe quindi una contraddizione in termini, perché l'assoluto fa parte della categoria delle *ultimità*: una cosa non ultima non può essere assoluta. E Villa sapeva anche questo. Si sfiniva nel declinare la tavola pitagorica dei *possibili*, delle *variazioni*, delle *protesi*. Non l'ultimo quindi, ma la serie, inesausta ed inesaustiva, degli «ultimi», il cui destino non è quello di finire, ma di sfinirsi nella riproposizione di una fine impossibilitata a finirsi (si potrebbe coniare, a tal proposito, la definizione di «finitudini aperte»).

Tra le cosiddette parole ricorrenti (e quindi da barrare) mi piacerebbe ricordarne almeno un'altra, che offre diverse e svariate possibilità di analisi. Partendo da quell'intuizione (anche se appena accennata) di Guarracino:

"All'interno di tale "progetto", teso a descrivere e rappresentare metonimicamente il vuoto da cui tutto si origina e cui tutto confluisce, la scrittura, figlia del caos, si muove anche qui gravida di un senso impenetrabile e al tempo stesso leggera, a tratti perfino virtuosisticamente impudente e felice del suo senso irraggiungibile, e non è un caso forse che l'ultimo verso, dopo il paesaggio apocalittico delle rovine accumulate sulle reliquie del tempo da una proterva *hybris*, evochi l'immagine delle foglie (incrostata di echi virgiliani-danteschi), su cui il poeta come delirante e impenitente Sibilla si ostina da allora in poi a tracciare i suoi referti in forma di responsi, a riprova di una concezione del fare poetico giocato sull'ambiguità (*folium* come "foglia" ma anche come "foglio di carta") di una realtà legata sì ai processi di vegetazione e morte della natura ma anche alle strategie tutte mentali e letterarie della parola."¹²

dove si traccia un'asse tra *folium*, foglia e foglio. La parola ricorrente è *fogliame* (o *fogliami*). La troviamo disseminata un po' ovunque. Il riferimento di Guarracino è naturalmente ad uno specifico passaggio del *Niger Mundus*, dove Villa scrive "[...] vox vocis mea, lucis arbore ficta, / sicuti tunc folium quod

humi arbor amittat” (la voce mia tra le voci, albero infisso nei boschi, / così come foglia che l’albero a terra dimetta)”. E la mia ipotesi di prosecuzione verte sul pensare alla corteccia come l’epidermide dell’albero e alle foglie come escrescenze, estensioni. In tale ottica il foglio sarebbe l’epidermide, ideale e idealizzata, di ogni letteratura, e le parole rappresenterebbero le escrescenze del foglio: il foglio-albero e la foglia-scrittura. Ma, attenzione, le foglie sono pendule, crescono e si estendono verso il basso. Sono quindi soggiacenti ad altro, a un *altro*. La solita guerra tra i sottoposti e i sovrapposti (c’è sempre un Artaud che rinviene in superficie). Paradossalmente, per trasmutarsi da sottoposte in sovrapposte, le foglie devono morire, cioè cadere. Una volta cadute sovrastano la terra sì, ma la cosa non è destinata a durare. Le foglie cadono per poter morire del tutto, per essere cioè calpestate, *trattate*, sfrangiate, distrutte. Se le foglie sono destinate ad ingiallire e cadere, le parole non ingialliscono. Caso mai ingiallisce il supporto, il foglio, l’epidermide. Epperò possono sbiadire e quindi dissolversi. Entrambe sono votate alla dissipazione, alla dissoluzione e, in un certo senso, alla morte. In tal senso Villa praticava la morte fin dalla nascita. L’atto di nascita della *cosa* villiana firma la sua stessa morte venendo, per così dire, in chiara luce.

il gesto di ritorno

Nel mio *dissipazione e dèpen(sen)se* (cit.) ho barrato le parole accadimento e accanimento per evidenziare, nelle produzioni letterarie relative alla cosiddetta critica d’arte, come Villa facesse cadere il suo accadimento (gesto, atto iniziale e/o iniziatico, ma anche gesto, per così dire, “finalizio”) accanendosi sull’autore trattato, e relegandolo a tramite per una sorta di disegno personale. Ed è così che le parole barrate hanno viaggiato, nel corso del tempo, di corpo in corpo, dai corpi di Burri a quelli di Fontana,

dai corpi di Rothko ai corpi di De Kooning, dai corpi di Caruso a quelli di De Bernardi, ecc. Derrida dice che un vero dono non dovrebbe pretendere un dono di ritorno, ma mi piacerebbe idealizzare un'opera di Burri (la sua opera più monumentale) come una sorta di gesto di ritorno verso Villa. Il "grande cretto" partorito da Burri a Gibellina, ovvero: l'apologia del concetto di pietra su pietra, di pietra viva su pietra morta o, se preferite, della Copia Conforme (ripetuta ma differenziata) che raddoppia la morte eternizzandola.

È cosa nota che il cretto di Burri rispetti la piantina della città vecchia distrutta dal terremoto. Quelli che si possono definire i solchi del cretto ricalcano le strade originarie della città vecchia. Visto dall'alto il cretto assume una forma essenzialmente labirintica, e sappiamo quanto Villa abbia lavorato sul labirinto. Qui è come se il cretto fosse stato calato dall'alto, come un *deus ex machina*, e impresso sulle rovine o, se preferite, sullo scarto di ciò che era stato. Siamo qui in presenza di un doppio simulacro, la presenza fantasmatica di ciò che sopravvive idealmente in nuce, ovvero della città vecchia che ristagna idealmente nelle pietre del cretto, e questa sorta di copia conforme, questi enormi blocchi di cemento che riproducono sì l'uguale ma creano la differenza, una differenza che è anche differimento. Mi spiego meglio: la copia conforme è riferita ai solchi del cretto che ridisegnano le strade della città vecchia. Ma le case originarie, quelle distrutte, sono qui sostituite da pietre, da enormi blocchi di pietra (le parole silenziose).

Ricordate come Villa, negli anni 30, inaugurava la sua avventura artistica?

"accostavo pietre a pietre" = blocchi a blocchi

"su pietre" = sopra le pietre delle case distrutte

È come se Burri avesse reso reale quella frase, quel passaggio, quel verso di Villa. È come se avesse do-

nato la vita a quel verso, ma non si è limitato a farlo come un comune mortale, l'ha fatto, alla maniera di Villa, iperdeterminando, se vogliamo esagerando, sia nel peso che nel pensiero. Così facendo, pietrificandolo (ficcandolo nella pietra), Burri ha eternizzato (èskhaton) quel verso, giovanile e acerbo, ma profeticamente moderno e attuale.

Reggio Emilia, 2013

¹ Emilio Villa, *Sì, ma lentamente*, Roma, 1954

² *Chaos*, spettacolo teatrale (scrittura di ricerca performativa) messo in scena dalla Compagnia "Lenz Rifrazioni" di Parma, su creazione di Maria Federica Maestri e Francesco Pititto.

Sono un frequentatore piuttosto assiduo delle creazioni di Lenz Rifrazioni, ma solo dopo aver assistito a *Chaos*, nacque in me l'esigenza di parlarne. Scrisi così nel 2009 un saggio, ancora inedito, denominato *Chaos: Pesare-Pensare*. Lo scrissi pensando a Villa e agli immediati parallelismi tra i corpi di Lenz che si scrivono agendo e le parole di Villa che, scrivendosi, diventano dei veri e propri corpi anatomici. Poi però eliminai tutte le parti relative a Villa, perché pensai che i tempi non

fossero ancora maturi per un'operazione di questo tipo. Oggi, a cinque anni di distanza, visto che sono impegnato, oramai da qualche mese e a più livelli, nella veicolazione della parola villiana, forse è giunto il momento di riprendere in mano il progetto originale e tentare di costruire un libro che parta da quei presupposti e che, come sempre accade, arrivi ad altro. Per questo qui proporrò, tra gli altri, alcuni passaggi dalla prima stesura di quel testo e altri lacerti, pregandovi di considerarli come prolegomeni per un discorso a venire.

³ Emilio Villa, *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma, 1955

⁴ Cfr. Stelio Maria Martini, *Scrittura totale*, in "il verri", N° 7-8/1998, numero doppio monografico su Emilio Villa.

⁵ "[...] o musicata aria mentre stridono // sul disco della divinità orizzontale forbice e lesina / coltello punteruolo pece e spago". Emilio Villa, *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit.

⁶ Sarà qui necessario confrontarsi con Deleuze e con il suo *Cosa può un corpo-Lezioni su Spinoza*, Trad. A. Pardi, Verona, 2007, pp. 41-50

⁷ Emilio Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cura A. Tagliaferri, Milano, 2005

⁸ Emilio Villa, *È una faccenda visuale*, in *Zodiaco*, cura A. Tagliaferri e Cecilia Bello, Roma, 2000

⁹ "Ecco il segreto villiano: egli è allo stesso tempo soggetto e soggettile, iaceo e iacio, egli getta ma allo stesso tempo viene gettato. Si pensi all'action-poetry del 1949, quando Villa dopo aver scritto dei brevi testi su dei sassi li getta nel Tevere. Egli, da soggetto, getta il soggetto-testo e il soggettile-sasso (inerte) nel soggettile-fiume (grave perché fluente). Ma quel primo soggetto, l'Io-Villa, è anche oggetto, perché funge da tramite per un disegno più *alto* (un alto che precipita nel fiume, che è qui l'ennesima con-figurazione o de-figurazione di un *trou* o, se volete, di un *apsu* (abisso), per mettere «al lavoro» la *dépense* che qui bisogna estendere almeno in *dépen*(sen)se, ovvero con la dispersione e la dissipazione del senso,

con la dispersione dell'Io che si cancella nel compimento, e quindi nella sparizione, del suo stesso gesto artistico. *Dépense* come «pervertimento», ma anche come «condanna» alla ri-proposizione. C'è, in Villa, un pervertimento, oserei dire labirintico, dell'idea del *transito*. La risoluzione non è l'uscita, ma la ri-proposizione del transito *ad aeternum*. Continuare a girare, farsi curva-di-sé, ritrovare, strada facendo, i segni, le tracce, industriarsi nella loro cancellazione che può avvenire, beninteso, anche attraverso la loro ri-divulgazione differenziata. E si può procedere anche per piccoli passi, per minime variazioni. Perché la differenza non è l'abnorme, ma anche il semplice sincategorema che apre il «rinvio» e perpetua il supplizio *diacronico* e *dia(i)conico* a cui Villa si sottopone usando la scrittura come tramite allo scopo primultimo di ri-spazializzare lo spazio e di ri-temporalizzare il tempo" (Enzo Campi, *dissipazione e dépense(sen)se*, in AA.VV. *Parabol(ich)e dell'ultimo giorno-Per Emilio Villa*, Milano-Sasso Marconi, 2013, p. 18)

¹⁰ Nanni Cagnone, *Cognizione di Emilio Villa*, in *Emilio Villa, Poeta e scrittore*, Milano, 2008, p.336

¹¹ Emilio Villa, da *Linguistica*, in id. *E ma dopo*, edizioni d'Argo, 1950

¹² Emilio Villa, *Mondo nero / Niger Mundus*, cura, traduzione e nota critica di Vincenzo Guarracino, Edizioni Morra, 2005

Il ritorno labirintico
di Giorgio Barbaglia

Le implicazioni dell'immagine labirintica sono varie, come lo sono i suoi aspetti e i possibili approcci ad essa. Ma, di questi ultimi, il più inadeguato e ingannevole è quello di attenersi all'idea di un luogo determinato con il quale ci si confronti in un facoltativo gioco enigmistico. Purtroppo tale concezione riduttiva e fuorviante fornisce il pretesto anche oggi a alcuni artisti per produrre opere che semplicemente invocano invano dal titolo di labirinto un titolo di enigmaticità del tutto indebito.

Già l'enigma mitico stesso, in origine e nella sua generalità, mette in gioco, in quanto tale, la vita di chi è costretto ad affrontarlo. Ma, per quanto riguarda quello labirintico in particolare, l'esistenza umana vi è addirittura costitutivamente coinvolta fin dal suo inizio. Infatti appare ormai evidente che il labirinto rappresenta l'aspetto catturante di quel linguaggio simbolico che costituisce la nostra irreversibile condizione di esseri parlanti. Per il labirinto non c'è altro inizio che quello della nascita umana, che fatalmente avviene nel linguaggio: ineluttabilità che risulta a propria volta rappresentata in molti miti della Caduta e della Perdita.

Il mito della Cattura, infatti, imperniato sull'angoscia di un impossibile ritorno, di per sé lascia nell'ombra la destinazione del ritorno, che non può essere la semplice liberazione dalle spire labirintiche, bensì è qualcosa che preceda la Cattura stessa. E in fondo è proprio l'enigmaticità di questa ambita

condizione precedente a rendere problematica la via di uscita. Non è insomma altrettanto evidente quale sia l'alternativa al linguaggio, né quantomeno la direzione per uscirne.

Il mito ellenico, che dà voce al silenzio minoico, pone al centro della struttura labirintica un annullamento ambiguo: ambiguo perché Asterios, il Minotauro che divora, reca in fronte un emblema astrale, e la meta per eccellenza del mitico Ritorno dell'umanità più antica dal proprio esilio sulla terra furono proprio gli astri della sua presunta patria di origine; ma l'annullamento che il mostro produce divorando comporta anche l'essere riassorbiti nella ferinità. Sembra dunque che al labirinto, ovvero al linguaggio delle parole, tale mito segni una duplice destinazione eziologica: la pretesa, eventualmente vana, di un'origine ineffabile e trascendente (coltivata per esempio dall'enigmatico "Mago" Hamann, ma non esclusa neppure dall'antropologo Lévi-Strauss), e l'ammonimento che un'origine preverbale potrebbe coincidere invece con la nuda animalità, e che in essa consista il divino originario al quale l'umanità aspira a far ritorno.

Ma, prima di indagare ulteriormente in questa direzione, occorre considerare un'altra fondamentale ambiguità del linguaggio, concisamente formulata da Norman Brown sulla scorta dello Hegel jense: il linguaggio introduce la morte nella vita e la vita nella morte; in breve: sostituisce il vivente con un nome, esorcizzandolo, e fa vivere ciò che è morto, evocandolo. Il bilico tra i due estremi, senza, come vedremo, il contributo dell'arte, propende in ragione del maggior peso dei defunti, o, meglio, dei non-morti, che compendiando l'ambiguità, attraverso una lingua morta, colonizzano il mondo dei vivi. Esattamente quanto lamentava Pirandello nell'*Enrico IV*: "Tutta la vita è schiacciata così dal peso delle parole! Il peso dei morti (...) Mettetevi a parlare! Ripeterete tutte le parole che si sono sempre dette! Credete di vivere? Rimasticate la vita dei morti!". Ed è la stessa sensazione di oppressione che avverte Elisabeth Roudinesco "nel momento in cui sembriamo essere posseduti (...) da morti che agiscono in

noi come una sorta di ‘reale’ nel senso lacaniano del termine.” Da parte sua, l’etimologo Semerano riconosce nel labirinto più antico la dimora mortuaria e culturale di illustri antenati.¹

Questa *full immersion* nella connivenza tra vita e morte prende anche il nome lacaniano di castrazione simbolica, ovvero di castrazione operata dalla marchiatura del linguaggio simbolico. Il termine di castrazione può anche intendersi nel senso che nella nominazione la reale corporeità delle cose è irrelata e scissa, come sostiene la semiologia, rispetto al proprio seme verbale. Giova anche ricordare che la parola coincide con la cosa solo nell’atto creativo del logos divino, e che il linguaggio edenico è un successivo riverbero di questa identità.

Posto dunque che dal labirinto non si esce (si è labirinto) si può tuttavia acquisire consapevolezza del fatto che esso è costituito anche dai nostri sforzi per uscirne. Ed è per questo che il labirinto ha tanto a che fare con l’attività artistica che, in particolare per quanto attiene all’arte poetica, che investe direttamente la parola, è costituita da un perenne sforzo di superare la parola verso la cosa, ovviamente attraverso la parola stessa. Si può dunque indicare in questa cosa, che in sede psicoanalitico-filosofica assume la dignità di Cosa, la meta ideale da raggiungere dopo l’impossibile uscita dal labirinto: una realtà originaria possedibile direttamente, o quantomeno attraverso una lingua edenica, o metalinguaggio, antecedente la frattura semantica di significato e significante.

Il miraggio di un ritorno alla lingua edenica, più o meno segretamente coltivato dai poeti, induce a considerare come il mito labirintico dell’impossibile ritorno si ripeta in quello di un’altra costruzione mitica che condivide con il primo il senso di un’aspirazione suprema, frustrata fatalmente dalla maledizione del linguaggio: l’antico anelito al ricongiungimento con un mondo superiore e reale, ma ormai perduto. O, se si accredita l’ipotesi circa le ziggurat (delle quali la torre di Babele, di cui stiamo appunto parlando, sia considerata un esemplare) secondo cui esse erano edificate in ambito mesopotamico mi-

rando a un incontro a metà strada con gli dei, si può dire che la famosa torre biblica era progettata almeno per un incontro ravvicinato con l'originaria patria celeste.

Ma è cruciale rilevare come il progetto, scritturalmente qualificato come tentativo degli uomini di raggiungere la condizione di dei, risulti impedito proprio dalla perdita della lingua edenica, e come il subentrato linguaggio, caratterizzato dalla irrelatezza tra significato e significante, costituisca la maledizione di Jahvé, che sopraggiunge in tempo a impedire il ritorno, in quanto questa caratteristica della separazione tra significato e significante determina la proliferazione dei vari idiomi particolari, ossia la "babele delle lingue". Ma essa è origine di incomunicabilità autentica fondamentale in quanto una scissione separa, per maledizione divina, la Parola dalla Cosa. Si ritrova insomma qui la funzione di confusione e impedimento, da parte del linguaggio-labirinto, al *nostos* per eccellenza, il suo potere di sigillo di una nostalgia e di una prigionia perenni.

Abbiamo detto che il ritorno alla patria perduta, ovvero a una lingua edenica, è vagheggiato dai poeti. Non è dunque un caso che uno dei più antichi e maggiori poeti epici (riconosciuto da vari studiosi anche come documenti culturali di una svolta storica nella evoluzione dell'autoconsapevolezza umana) canti il *nostos* poetico per eccellenza, quello del ritorno di Odisseo in patria, attraverso l'intero poema strutturato come un labirinto marino,² chiosato con sagacia da Emilio Villa nella propria traduzione del poema omerico.

In questa sede vogliamo ulteriormente rilevarne alcuni aspetti qui coinvolti. Anzitutto quello di un ritorno *possibile*. Tale esito fausto non è comportato dalla vicenda in sé: a parte il fatto che Odisseo, dopo il ritorno a casa, riprende le sue peregrinazioni, il ritorno possibile si realizza qui nella dimensione di un percorso poetico ideale, in cui, a onta degli intricati ostacoli, non viene mai perso di vista un reale antecedente, perduto ma incessantemente ricordato e perseguito. Che sia un poeta, o siano degli aedi,

a evocare questo percorso come scommessa sull'autenticità del passato, è dunque essenziale, perché la fedeltà della vocazione poetica a un reale alternativo benché remoto nel tempo, in questo poema, celebra se stessa.

Pur con la dovuta considerazione per le attrattive della diva Penelope (enfaticizzata da una lettura romantica) e per i cospicui allevamenti bovini (visti come determinanti dall'interpretazione materialistica) il valore di Itaca corrisponde piuttosto a quello di una realtà originaria che ha la medesima valenza di quella patria "ricordata" che l'umanità antica rivendica per sé.

La vicenda di Odisseo infatti fa tutt'uno con la natura poetica del testo che la canta: l'eroe straniero ed errante, che elude il fascino magico di Circe e di Calipso come anche quello naturalissimo e tanto più intrigante di Nausicaa, può farlo in quanto pone tra parentesi tutto il tempo di mezzo di un'immensa divagazione subita, alla quale nega lo stesso grado di realtà che riconosce invece a un'esperienza originaria. Ma questa è anche l'astuzia del poeta, che circostrive tra parentesi la vita e sopravvive nella propria peculiarità conservando al proprio reale, gelosamente, un altrove: sospensione che relativizza una essenziale irrealtà, quella del linguaggio che costruisce sostituzioni del reale, e si frappone con i propri meandri. Il labirinto del *nostos* odisseoico è pervaso da un senso di illusività, di oniricità, o meglio ancora di realtà inferiore, compromissoria (la simbiosi di vita e morte) cui si oppone il pungolo di una nostalgia fondamentale.

Costitutivi del labirinto sono dunque, come dicevamo, anche i tentativi di uscirne, le ribellioni contro la condizione di cattura da parte del simbolico. Ed è per questo che l'arte, anche quando non corona epicamente la figura di un mitico eroe che con la propria astuzia leggendaria sfugge a questa cattura e ritorna al proprio mai dimenticato regno, ci rende comunque partecipi di un'avventura equivalente che occorre anche oggi in ogni autentica composizione poetica.

Apriamo in proposito una breve parentesi per ricordare come l'uso del verso comporti già in sé il senso di un ritorno, di un movimento all'indietro (*versus*) in contrapposizione a quello della prosa (*prorsus*), che indica quell'ambizione restaurativa di un dominio perduto che i poeti perpetuano raccogliendo il sogno più antico, ma con la nuova consapevolezza del fatto che la via del ritorno passa per le illusive volute del linguaggio. Vagheggiando, come si è detto, un metalinguaggio, sul modello della lingua edenica, e una contestazione della frattura semantica, ed inoltrandosi nell'enigma labirintico, il loro primo impegno è oggi quello di rendere manifesta la natura sostitutiva delle parole che lo edificano, che altrimenti vengono comunemente scambiate per l'autenticità dell'esperienza.

Enfatizzando l'ambiguità espressiva attraverso artifici variamente ermetici e provocatori tentano di indicare la direzione retrograda verso il recupero di una sostanzialità irriflessa, che sia quella della nostra autentica, seppure angosciante, esperienza dell'essere nel mondo. Ogni vero poeta affronta questa problematica le cui soluzioni coincidono con diverse poetiche del metalinguaggio. E' questo per esempio il caso, illustre e particolarmente illustrativo, di Villa, la cui opera, finalmente presa nella dovuta considerazione anche dalla ufficialità culturale, seppure con precauzione, annovera gli sforzi e gli esiti più ragguardevoli di una fedeltà a quel giuramento di testimonianza della perdita del reale che costituisce la chiamata originaria, ovvero la vocazione poetica. Opera che, non per caso, tematizza anche, esplicitamente, l'immagine emblematica del labirinto.

Anche il pensiero filosofico, nel suo sforzo di raggiungere e di esprimere la verità della condizione umana, si impegna in una lotta con il linguaggio, si fa consapevole di aggirarsi tra le sue spire. Ma, proprio per questo, giunge a comprendere che la propria opera procede fiancheggiando quella dei poeti, e che le due fortezze della poesia e della filosofia, delle quali parlava Schelling, sono entrambe baluardi di una medesima difesa dalla Perdita, e dall'oblio della Perdita.

Nella sua tormentata e propriamente labirintica ricerca della verità, Heidegger comprese infine che la propria intrapresa era in parte equivalente a quella dei poeti, e che comunque anch'essa otteneva senso compiuto dal concludersi con il riconoscimento del valore di conoscenza dell'arte. Gli assidui tentativi di aggirare i termini con altri termini, e la promozione della poesia a veicolo preferenziale per il rimpatrio, tema sul quale più che su ogni altro fa affidamento la sua speranza (contornandolo di formulazioni equivalenti e inequivocabili, come quelle di casa, di riappropriazione, di terra originaria, di approdo, di abbandono), che sono i caratteri che meglio qualificano il suo pensiero, parlano con ogni evidenza dell'antico progetto.

Che l'ostacolo fosse rappresentato dal linguaggio, lo aveva compreso fin dall'inizio, e che con esso avrebbe dovuto combattere la propria lotta. Ma alla fine comprese anche che ai poeti era dato di additare meglio di altri l'uscita in funzione di questo ritorno, e della rivendicazione dei diritti su Itaca. Itaca non è la terra promessa delle religioni, è la terra reale che già fu nostra, sprofondata nell'oblio del passato. L'arte si assume il compito impossibile di trasformare la condizione umana, negando la castrazione simbolica. Non si può sopravvivere da uomini eludendo le marchiature costitutive del linguaggio e dell'autoconsapevolezza. Ma proprio per questo è necessaria la poesia: per poter sopravvivere alla condizione umana.

¹ Giovanni Semerano, *Le origini della cultura europea*, Olschki, Firenze 1994, vol.II, p.158.

² Sul labirinto marino odisseico rimandiamo a Giorgio Barbaglia e Aldo Tagliaferri, *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza*, Sipiel, Milano 1998

Biobibliografie

Carlo Alberto Sitta, (Modena, 1940) poeta, autore di teatro, regista e interprete. Ha pubblicato *In/finito*, *Magnetodrome*, *Animazione*, *Sesta terra*, *Il principe errante*, *L'anima virtuale* e *Museo degli astri*. Ha collaborato, fra le altre, alle riviste "Il Verri", "Nuova corrente", "Il Caffè", "Carte segrete", "Uomini e idee", "Change", "Tam tam", "L'Humidité", "Invisibile City". Ha tradotto dal francese opere di Pierre Albert-Birot, Jean Tardieu, Jacques Henric, Patrick Boumard, Sylvain Auroux. Ha fondato nel 1979 il Laboratorio di poesia di Modena e nel 1981 la rivista di poesia "Steve", che tuttora dirige.

Aldo Tagliaferri, (Milano, 1931) ha studiato letterature comparate negli Stati Uniti (Yale Un. e Un. of California) con una Harkness Fellowship. Ha pubblicato *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria* (Milano 1967 e 1979), *L'estetica dell'oggettivo* (Milano 1968), *L'invenzione della tradizione* (Milano 1985), *Il Taoismo* (Roma 1996), *La via dell'impossibile. Le prose brevi di Beckett* (Roma 2006), *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa* (Roma 2004). E' autore di testi dedicati a Ezra Pound (del quale ha curato l'edizione italiana delle Lettere nel 1980), a Beckett, del quale ha tradotto anche la *Trilogia*, a Corrado Costa, del quale ha curato l'antologia *Cose che sono parole che restano* (Reggio Emilia 1995) e a Emilio Villa. Tra gli altri suoi testi ricordiamo quelli dedicati all'opera di Jorge E. Eielson e alle arti africane (*Fabulous Ancestors*, New York 1974, e Pomdo, Mahen Yafe et Nomoli, Parigi 2003). Con Giorgio Barbaglia ha pubblicato *Uno e due. Indagini sul teatro dell'onnipotenza* (Milano 1998).

Ugo Fracassa, (Roma, 1966) ricercatore, insegna Critica letteraria e Teorie della letteratura all'università di Roma Tre. Ha pubblicato due monografie: *Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei* (Pisa, 2002), *Letture marginali e altri sconfinamenti* (Napoli, 2007) - ed ha curato due volumi dedicati ai cinquant'anni de *La bufera* di Montale (Genova 2007 e 2008). Numerosi interventi sulla poesia e sulla narrativa italiana contemporanea, ha contribuito ad opere enciclopediche con proprie voci (*Grande Dizionario enciclopedico dei temi letterari*, *Dictionnaire des creatrices*).

Cecilia Bello Minciacchi, (Roma, 1968) collabora all'Archivio del Novecento dell'Università di Roma «La Sapienza». Ha pubblicato, fra gli altri, studi su Marinetti, Ungaretti e Nono, Sanguineti, Manganelli, Porta, Niccolai, Volponi. Di Emilio Villa ha curato *Zodiaco* (con Aldo Tagliaferri, Empiria, 2000), e *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia* (Bibliopolis, 2004). È tra i curatori di *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli* (Sossella, 2005). Per Le Lettere ha curato Vittorio Reta, *Visas e altre poesie* (2006) e Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance* (2009). Ha pubblicato l'antologia di scrittrici futuriste *Spirale di dolcezza + serpe di fascino* (Bibliopolis, 2007). Collabora ad «Avanguardia», «il verri», «Poetiche», «Semicerchio», «alfabeta2», «alias»-«il manifesto». Dirige per Oèdipus la collana à rebours.

Enzo Campi, (Caserta, 1961) vive e lavora a Reggio Emilia dal 1990. Critico, poeta, scrittore, autore e regista teatrale, dal 1982 al 1990, con le compagnie “Myosotis” e “Metateatro”. Dal 1991 videomaker indipendente, ha realizzato svariati cortometraggi e un lungometraggio dal titolo “Un Amleto in più”. Realizza performance, installazioni ed eventi multimediali a livello nazionale ed oltre e collabora a vario titolo con molti artisti e compagnie teatrali. Sono presenti, in rete molti suoi scritti (articoli, saggi brevi e poesie) ed alcune interviste, su diversi siti d'arte e di scrittura contemporanea ed è presente in diverse antologie poetiche. È autore del saggio filosofico *Chaos: Pesare-Pensare* scaricabile sul sito della compagnia teatrale Lenz Rifrazioni di Parma.

Giorgio Barbaglia, (Como 1931) ha collaborato ad alcune riviste, tra le quali “il Verri” e “Testuale”, con testi su Beckett e René Girard. Ha pubblicato, con Aldo Tagliaferri, *Uno e due. Indagini sul teatro dell'impossibile*, Milano 1998. E' autore di *Sui bordi dell'impossibile*, Valenzano (BA) 2006. Vive nei Caraibi.

Antologia poetica di Emilio Villa

- 7 “Cité-Tarot” - autografo, s.d., inedito
- 9 da “Oramai” (1947)
- 12 da “E ma dopo” (1950)
- 16 “Comizio 1953” (1959)
- 20 da “Diciassette variazioni su temi proposti
per una pura ideologia fonetica” (1955)
- 37 da “Heurarium” (1961)
- 39 da “Verboracula” (1981)
- 46 da “Zodiaco” (2000)
- 49 “Sibylla” - autografo, s.d., inedito

Critica

- 51 Contenuti sfigurati (a proposito di Emilio Villa) - di *Carlo Alberto Sitta*
- 54 Prolegomeni villiani - di *Aldo Tagliaferri*
- 64 Luogo, senso e/o impulso nell’opera di Emilio Villa. Una lettura inedita - di *Ugo Fracassa*
- 83 «Tota loquenda»: per due Sibyllae inedite di Emilio Villa - di *Cecilia Bello Minciocchi*
- 92 Chaos: Pesare-Pensare - di *Enzo Campi*
- 117 Il ritorno labirintico - di *Giorgio Barbaglia*

EMILIO VILLA
La scrittura della Sibilla

progetto per il centenario di Emilio Villa (1914-2014)

Un sentito ringraziamento a Francesco e Stefania Villa che hanno concesso l'utilizzo dei materiali del padre, per la prima pubblicazione organica in rete. Si ringrazia altresì il Prof. Aldo Tagliaferri che ha sostenuto e dato fiducia al progetto fin dall'inizio.

Questa pubblicazione fa parte del progetto *f l o e m a - esplorazioni della parola*
www.diaforia.org/floema
ed è contrassegnata dalla collana di scritture per la rete *apothēkē*



grafica: [dia•foria

www.diaforia.org
info@diaforia.org

Emilio Villa nasce il 21 settembre 1914 ad Affori (Milano).

Inizia gli studi al seminario di San Pietro Martire, presso Seveso (tra i compagni c'è anche Giancarlo Vigorelli). Dall'ebraico il suo interesse gradualmente si estende all'intero orizzonte delle culture semitiche antiche. Tra il 1933 e il 1936 – nel frattempo a 21 anni si è sposato – può frequentare da laico l'Istituto Biblico di Roma e dedicarsi allo studio del sumero e alla filologia semitica antica, studi che lo porteranno in seguito ad intraprendere una nuova traduzione della Bibbia; impresa, rimasta incompiuta, alla quale si dedicherà durante il corso di tutta la sua vita.

Nel 1937-38 vive a Firenze, dove conosce Mario Luzi e Oreste Macrì, collabora a "Frontespizio" e frequenta Palazzeschi. Nel 1938 vive a Roma e inizia un periodo di vivace attività pubblicistica.

Richiamato alle armi dalla Repubblica di Salò, fugge e si nasconde in Toscana ospite di Bino Sanminiati. Verso la fine del 1943 ritorna a Milano, dove vive in clandestinità, prendendo parte alla Resistenza con un gruppo comprendente il critico d'arte Mario De Micheli.

Nel 1947 esce l'introvabile sua raccolta di poesie Oramai (Istituto Grafico Tiberino).

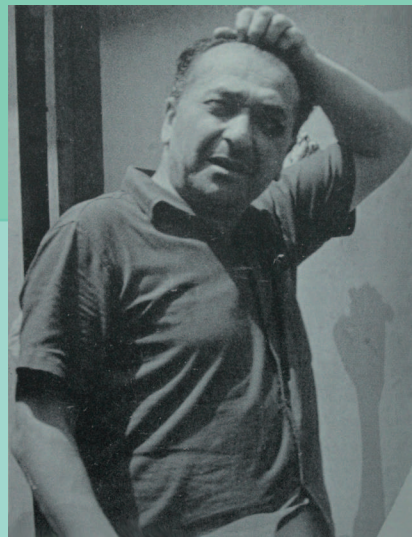
Tra il 1951 e il '52 vive in Brasile collaborando con Pier Maria Bardi, il fondatore del Museo di arte moderna di San Paolo, ed entrando in contatto con gli ambienti dell'emergente concretismo brasiliano. Rientrato a Roma e fino alla pubblicazione del primo (e unico) volume di Attributi dell'arte odierna (Feltrinelli, 1970) l'ambito dei suoi interventi si configura vastissimo e si articola secondo tre linee di sviluppo che scorrono parallele e investono rispettivamente la critica d'arte, la poesia e le traduzioni, in particolare dei testi biblici rivisitati in una prospettiva laica.

L'attività del critico militante è più nota e più seguita delle altre. Emilio Villa assume il ruolo di mentore e presentatore riconosciuto degli artisti più innovatori del suo tempo: Perilli, Dorazio, Turcato, Cagli, Capogrossi, Colla, Nuvolo, Afro, Mirko, Novelli, Rotella, Schifano, Lo Savio, Manzoni, Bonalumi, ma sopra

tutti Alberto Burri fin dal lontano 1951. Intensi anche i rapporti con il mondo dell'arte internazionale: Matta, l'action painting, Rothko, Moore, Breton (che lo riceve a Parigi nel 1963), Duchamp (incontrato a Roma nel 1963 e che lo gratifica del termine "Villadrome", "Villa sempre in corsa"). Collabora a numerose riviste (tra le altre, "Civiltà delle macchine"), ne fonda una all'avanguardia, "Ex" (di cui usciranno cinque numeri dal 1961 al 1968) e scrive nuove poesie pubblicate in edizioni a tiratura limitata al di fuori del circuito editoriale tradizionale. Esce per Guanda nel 1964 la sua traduzione dell'Odissea e partecipa come "consulente storico" alla realizzazione del film La Bibbia (1966), diretto da John Houston, visitando l'Egitto e il Medio Oriente. Sul piano personale conduce una vita brada e zingaresca senza negarsi i piaceri della vita, alloggiando in luoghi precari (studi di artisti, case di amici, anche dormendo sotto i ponti), svendendo le opere d'arte ricevute all'insegna del totale disprezzo per il mercato, le cose e il loro possesso, ma intransigente nell'indagare e praticare senza contropartite i confini estremi dell'arte e della parola. Agli inizi degli anni Settanta affida a un magazzino un baule colmo di libri e manoscritti che va perduto perché non è in grado di pagare l'affitto del deposito.

Dagli anni Settanta in poi assistiamo ad un progressivo e sostanziale isolamento di Villa dal mondo letterario e artistico, nonostante la posizione attribuitagli di maestro del variegato universo della poesia visiva e la circolazione occasionale nel mercato di suoi "oggetti di poesia", a cui corrisponde un'intensa e febbrile attività plurilinguista (italiano, latino, greco, portoghese, provenzale e in particolare francese) fino all'ictus del 1986, che gli impedisce di parlare e scrivere. È amorevolmente assistito dalla pittrice Nelda Minucci, la compagna degli ultimi anni, e gode presto dei benefici della "pensione Bacchelli". Nel 2002 muore Nelda, il 14 gennaio 2003 in solitudine la segue Emilio Villa, sepolto a Sant'Angelo in Colle presso Montalcino.

L'opera poetica di Villa è immensa, in parte inedita e in parte smarrita, o dispersa in edizioni private e riviste poco note; e altrettanto cospicuo e disperso è il suo lavoro intorno alle arti visive, e quello di traduttore. In libreria sono giunte pochissime opere, tra le quali ricordiamo la versione dell'Odissea e la raccolta di scritti sull'arte, quest'ultima per la tenacia di Aldo Tagliaferri allora responsabile letterario della Feltrinelli. Il primo (e unico) volume delle sue Opere poetiche, edito da Coliseum nel 1989 a cura di Aldo Tagliaferri, ha segnato – all'età di 75 anni – il suo esordio poetico ufficiale. Nel 2004 l'amico e studioso decennale Aldo Tagliaferri pubblica per DeriveApprodi Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa.



Emilio Villa in uno scatto di Mario Schifano



[dia·foria | floema | apothēkē 7
*xilema

Emilio Villa
(1914 - 2014)